

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes
LITERATURA PORTUGUESA, LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

O Mito da Queda em *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco

Marta Alexandra de Moura
Teixeira

M

2017



Marta Alexandra de Moura Teixeira

**O Mito da Queda em *A Queda dum Anjo*
de Camilo Castelo Branco**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Novembro de 2017

O Mito da Queda em *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco

Marta Alexandra de Moura Teixeira

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Maria de Lurdes Morgado Sampaio
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

ÍNDICE

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	9
Abstract.....	10
 Introdução.....	 11
 Capítulo I - A Queda do Anjo.....	 29
1. Lúcifer, a queda de um anjo.....	29
2. Prometeu, a queda do herói.....	42
3. Calisto, a queda de um anjo e de um herói.....	46
 Capítulo II - A Queda do Homem.....	 60
1. Adão, a queda do homem.....	60
2. Calisto, a queda de um homem.....	70
3. Um diálogo invulgar: <i>A Queda dum Anjo e Amor de Perdição</i>	80
 Capítulo III - Entre o Anjo e o Homem.....	 85
1. Cristo, um Deus feito Homem.....	85
2. Calisto, um homem à imagem de Deus.....	89
3. Um diálogo invulgar: <i>A Queda dum Anjo e Amor de Salvação</i>	102
 Conclusão.....	 108
 Bibliografia Impressa.....	 118
 Webgrafia.....	 124

Agradecimentos

O limitado espaço não me permite agradecer, da forma que queria, a todas as pessoas que contribuíram para o meu sucesso ao longo dos últimos cinco anos e que me deram força para cumprir esta árdua tarefa. Desta forma, agradecerei em poucas palavras, pois acredito que é possível dizer muito escrevendo pouco, àqueles que, de facto, merecem o meu agradecimento.

O meu muitíssimo obrigada à minha orientadora, a Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato, por ter aceite entrar nesta aventura inesperada comigo, por me ter apoiado quando perdi o rumo e pensei em desistir. Pela sua orientação e apoio incondicional que elevaram os meus conhecimentos, não só sobre Camilo mas sobre muitos temas que aguçaram a minha curiosidade em querer descobrir mais.

Aos professores da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que se cruzaram comigo, apresentando-me novos autores e os trilhos que a literatura nos abre, porque é ela que nos move, nos inspira e nos ajuda a encontrar o caminho certo a seguir. Obrigada por terem contribuído para o meu crescimento académico.

Aos meus amigos queridos, que estiveram sempre presentes para me ajudar, para ouvir os meus delírios e as minhas queixas, para me emprestar livros, para me dar conselhos, corrigir a minha sintaxe e muito mais. Refiro-vos por ordem alfabética, por ser a mais justa, não dando preferência a ninguém: ao Diogo, à Eduarda, à Inês, à Marlene, à Marta e ao Pedro. Obrigada! Sem a vossa amizade incondicional não teria chegado até aqui.

À minha mãe, que nos últimos anos me ouviu falar sozinha em grego e em latim, tendo compreendido com o coração tudo o que eu dizia e também por nos últimos meses apenas me ouvir falar de Camilo e de quedas, tendo-se cansado da minha excessiva racionalidade. À minha tia, que mesmo não sendo da área, compreendeu o que me levou a escrever esta tese, levando-me até a uma conferência sobre Camilo Castelo Branco no Tribunal da Relação do Porto. Obrigada a ambas pela vossa paciência!

Obrigada ao mestre João Fernandes, pelos livros de literatura que me emprestou e me ajudaram ao longo desta tese. E por ter discutido Camilo comigo. Obrigada pela oportunidade que me deu de, num futuro não muito distante, transcrever a minha tese para Braille.

Agradeço também àqueles que nunca acreditaram em mim e pensaram que não chegaria até aqui. Aos que sempre disseram que “os cursos de letras não tem futuro” ou “não valem nada”. A prova de que as Letras são necessárias e valem muito está aqui, à vossa frente: a vossa descrença só me tornou mais forte e com mais vontade de vencer. Obrigada por me terem feito desconfiar de mim própria, por me terem feito acreditar que não seria capaz. Lamento, não têm razão! Mas, verdadeiramente, porque haveria eu de o lamentar?

E por último, mas não menos importante, o meu mais sincero obrigada a Camilo Castelo Branco, que me deu a conhecer o mundo da literatura quando tinha apenas quinze anos, tendo-me mostrado o amor aos livros e à literatura. Sem ti, sem te ter conhecido, Camilo, não estaria aqui a escrever-te estas impossíveis palavras. A ti, meu anjo caído, meu “imortal príncipe das letras portuguesas”, a ti, meu marginal grande génio, dedico esta tese e espero que, onde quer que estejas, te orgulhes dela.

Resumo

Este ensaio pretende compreender e analisar o romance *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco à luz do Mito da Queda. De que forma se pode explicar a obra associando-a ao mito? E até que ponto as quedas influenciaram o nosso protagonista, Calisto Elói, o nosso anjo caído que se tornará num “anjo humanizado” devido à sua sucessão de quedas? Qual terá sido a intenção retórica de Camilo ao escrever este romance, sabendo que ele próprio era conhecedor dos principais mitos da queda? cremos que, a divisão tripartida da obra, propositada ou não, nos dará a visão do autor, que poderá ser diferente de leitor para leitor: Calisto, o anjo caído, é a transfiguração de Lúcifer, de Adão e de Cristo. Faremos ainda uso de outras obras de Camilo para demonstrar que o Mito da Queda sobrevem n’ *A Queda dum Anjo*, como mito radical. Isto é, raiz de uma retórica que relemos em mais do que uma novela sua. Abordaremos o modo como essas quedas de Calisto repetem e reelaboram o Mito bíblico da Queda. O romance, irónico desde o começo, pretende, a nosso ver, com o mito, persuadir o leitor, de como a literatura conduz à salvação.

Palavras-chave: Retórica – Camilo Castelo Branco – Mito da Queda – Literatura do século XIX – Romance – Funções da Literatura

Abstract

This essay intends to understand and analyze the novel *A Queda dum Anjo* by Camilo Castelo Branco through the Myth of the Fall. In which way can we explain the novel by associating it with the myth? And to what extent have the falls influenced our protagonist, Calisto Elói, our fallen angel who will become a "humanized angel" due to his succession of falls? What has been Camilo's rhetoric intention in writing this novel, knowing that he himself was aware of the major myths of the fall? We believe, the division in three parts of the novel, intentional or not, will give us the author's vision, which may be different from reader to reader: Calisto, the fallen angel, is the transfiguration of Lucifer, Adam and Christ. We will also use other novels by Camilo to demonstrate that the Myth of the Fall exists in *A Queda dum Anjo* as a crucial myth, which is the basis of a rhetoric that we reread in more than one of his novels. We will see how these falls of Calisto repeat and rework the biblical Myth of the Fall. The novel, ironic since the beginning, intends, in our vision, with the myth, to persuade the reader, of how literature leads to salvation.

Keywords: Rhetoric – Camilo Castelo Branco – Myth of the Fall – 19th Century Literature – Novel – Functions of Literature

Introdução

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.

(Dante Alighieri)

O Mito da Queda na obra *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco é o tema central desta minha dissertação. Será que a obra do “imortal príncipe das letras portuguesas” (Andrade, 1943: 33) explica o mito da queda e/ ou este mito explica esta obra cabalmente? E, se sim, será este um problema central extensível a outras obras literárias, desde logo, de Camilo? São algumas questões às quais tentarei responder no decurso deste trabalho.

Sobre as suas obras já tinha algum conhecimento, por ter sido precisamente este autor a introduzir-me no mundo da literatura portuguesa. No âmbito das pesquisas que encetei em diversos ensaios impressos ou *online*, não encontrei nada que respondesse a estas questões, o que me leva a crer que nunca foi feito nenhum estudo deste género. Talvez este ensaio seja inovador para os estudiosos camilianos.

Como se costuma muito dizer com António Machado, “o caminho faz-se caminhando”. Neste caso, tentar provar algo em que nunca ninguém se demorou foi um bom desafio, que implica muitas leituras e analogias inéditas, “por mares nunca dantes navegados”. Parti de biografias sobre Camilo e também de alguma correspondência sua para amigos, tentando compreender melhor a escrita do romance em análise, que me colocou questões que talvez nunca possam ser respondidas. A bibliografia em que me baseei para o estudo deste tema serviu, todavia, para me dar a conhecer um pouco melhor o que era o mito, e ainda mais a retórica de Camilo que sobre este mito quis escrever.

Camilo Castelo Branco, como sabemos, é um dos escritores portugueses do século XIX sobre o qual mais se escreveu, talvez por ser um escritor emblemático do Romantismo português, com muitas dezenas de romances publicados, por ter sido um autor contraditório e muitas vezes incompreendido, talvez o primeiro escritor em língua portuguesa a viver exclusivamente do que ganhava com as suas obras. “Transformar o prazer em sofrimento, a sensualidade em misticismo, o pecado em penitência, eis o carácter de Camilo e a actividade do seu génio” (Pascoaes, 1985: 105).

José Gonçalves Andrade enaltece Camilo, cremos nós, imaginando ainda um anjo em ascensão:

Camilo é o caso mais excepcional e o mais assombroso da literatura portuguesa. Desde a sua precocidade à sua maturação literária, desde o apagado e distante dia da sua iniciação literária até ao dia do sol refulgente e dardejante da apoteose; [...] desde logo da personalidade que despontava, até ao do reconhecimento e de consagração nacionais, nós verificamos a incessante ascensão espiritual do escritor que sobe continuamente às alturas triunfais para onde o seu génio o transporta em vertiginoso delírio.

(Andrade, 1943: 62)

O mesmo biógrafo intui até, na sua biografia, uma imagem do anjo caído, do que este poderia ter sido e não foi, paradigma de uma santidade que nele foi derrotada pela humanidade:

É que o glorioso romancista possuía todos os dons que só os eleitos e os predestinados possuem. Tinha eloquência, era fluente e possuía a virilidade que assegura o domínio e o triunfo. Podia ter sido revolucionário e não foi. [...] Podia ter sido um genial condutor, não digo de povos, mas de almas. [...] Camilo sofreu como muitos santos, mas foi demasiado homem. É nele que co-existiam personalidades e temperamentos diferentes. Foi do choque destas naturezas díspares, da impossibilidade de as conciliar, que nasceu esse Camilo contraditório e tantas vezes incompreendido. Reside aqui um pouco a sua génese da tragédia de Camilo e da sua espantosa agonia moral e física.

(*Idem*: 39)

Sobre a santidade que Andrade vê em Camilo, escreveu também Teixeira de Pascoaes, concordando e, ao mesmo tempo, contradizendo a opinião de José Gonçalves de Andrade: “Camilo é o mais santo e criminoso dos nossos escritores” (Pascoaes, *op. cit.*: 105).

Assim, para se compreender bem o Mito da Queda na obra de Camilo é necessário certamente conhecer o percurso de vida do autor, pois percurso esse está implícito e, por vezes, explícito nas suas obras. Mas, sobretudo, ler os seus romances, não todos, como é evidente, já que a tarefa nos levaria quase a vida inteira. Mas, especialmente, os romances que funcionam como desvarios iniciáticos, tal é o caso de *A Queda dum Anjo*, em que a narrativa se apresenta calejada pela vida de quem a inventou. O temperamento de Camilo, como nos conta Teixeira de Pascoaes, “destruiu, nêle, o cidadão, mas fêz o desgraçado e o artista, – o Penitente” (*Idem*: 26). Não é por

acaso que a “biografia” desenhada por Pascoaes é mais a de um homem por dentro que a de um homem por fora. Todo o acontecimento é nele via para o símbolo.

A vida de Camilo não foi fácil, o que se nota nas suas obras. Nascido em Lisboa, em 1825, e oriundo de uma família de aristocratas, ficou órfão aos dez anos de idade e foi obrigado a mudar-se para Vila Real, onde ficou a viver, juntamente com a sua irmã mais velha, com a sua tia Rita. Foi no alto Douro, sempre em contacto com a vida ao ar livre transmontana, que aprendeu latim e francês, leu os clássicos portugueses e latinos e decorou a doutrina cristã com um padre da freguesia, António José de Azevedo:

[...] aparece-lhe o padre António a iniciá-lo no canto religioso e na leitura de volumes da sua pequena biblioteca [...]: os *Anais da propagação da Fé*, as *Noites de Young*, *Miscelânea proveitosa e curiosa*, os *Lusíadas*, *Teatro de los dioses*, as *Viagens de Ciro*, as *Peregrinações de Fernão Mendes Pinto* e a *História de Portugal*, por uma sociedade de ingleses. A leitura destes livros despertou-lhe o desejo de escrever.

(*Idem*: 30)

Em relação à biblioteca de Camilo, é muito possível que este tivesse diversas versões latinas e francesas dos clássicos gregos, como Sófocles, Teócrito, Eurípides, Homero, Ovídio, Cícero, Horácio, Virgílio, Quintiliano, Juvenal e Tácito: são dos autores “mais presentes na memória do escritor” (Pereira, 1991: 121). Também nos diz Maria Helena da Rocha Pereira que era comum em Camilo a utilização dos clássicos latinos, da *Bíblia* ou de autores cristãos, “quer em citações intercaladas no texto, quer como epígrafes de capítulos” (*Idem*: 120). Conta-nos que Camilo lera a *Eneida*, enquanto criança, nos penhascos da Samardã, o seu Paraíso.

Insubmisso e sem verdadeiras tendências místicas, a não ser para o seu devaneio literário, Camilo parece ter oscilado sempre entre a crença no espírito e a descrença na fé. Tal oscilação não deixaria de ser realçada por Jacinto do Prado Coelho:

Julgando-se vítima de «fatalidades decretadas do céu», não tendo consciência nítida da responsabilidade de muitos dos seus erros, não compreendendo que possa haver bons perseguidos pela adversidade e maus repletos de benesses, é levado muitas vezes a pensar que Deus, se existe, não interfere nas coisas deste mundo. Outras vezes, porém, vendo dentro e fora de si uma luta constante entre o bem e o mal, recorre à ideia de Deus para explicar essa luta.

(Coelho, 1982: 59-60)

Tudo o que aprendeu com o padre Azevedo germinaria, então, num fundo de simpatia humana e de sensibilidade poética, deixando em Camilo o respeito indelével pelas verdades evangélicas, o sentimento do que há de delicado no Cristianismo, a

tendência para encontrar a consolação e o amparo em Deus, compatíveis com momentos tempestuosos de negação, de dúvida e de escárnio. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira aparece muitas vezes nas novelas de Camilo a grata admiração pelo Padre António de Azevedo, que impressionou o autor de tal forma que este até o usou como modelo para o sacerdote do *Romance de um Homem Rico*. O legado clássico acompanhou Camilo durante a sua vida, como uma referência cultural básica: o convívio com o mundo clássico, iniciado na infância e continuado em diversas leituras, é uma componente indissociável do universo camiliano, tendo-lhe fornecido histórias, factos, frases e paradigmas que ilustram o texto e apoiam as suas reflexões.

Casou-se aos dezasseis anos, com a filha de um alfaiate, mas o casamento precoce, resultado de uma mera paixão juvenil, não se prolongou muito, apesar de terem tido uma filha, que morreu mais tarde, ainda muito criança.

Quando Camilo sai de Vila Real abandona definitivamente um tipo de vida caseira e provinciana que, todavia, permanecerá com os seus laivos de Paraíso Perdido. Mudou-se para o Porto, onde se matriculou em medicina, por ter sentido em si um crescente interesse pela Fisiologia e pelos fenómenos físicos do ser humano, mas nunca chegou a concluir o curso. É no Porto que se cria a alma do escritor, “a maior personagem da sua obra” (Pascoaes, *op. cit.*: 58), mas a sua vida não atinge a sua intimidade. “Multiplicada em várias figuras, representa ao vivo a lusíada tragédia do amor e da morte: do amor que vence a morte e da morte que diviniza o amor” (*Ibidem*). Tenta, mais tarde, inscrever-se em Direito, na Universidade de Coimbra, curso do qual viria também a desistir. Entre projetos inacabados, perde-se, a partir de 1848, numa vida boémia, repleta de paixões, repartindo o seu tempo entre os cafés e os salões burgueses, tendo-se dedicado, entretanto, ao jornalismo para ganhar a vida.

Após uma primeira tentativa de suicídio, resultado de uma desilusão amorosa, matriculou-se no seminário, mas logo o abandona em 1852: “despe a batina, como a vestiu, – irreflectidamente, e arranca do peito a cruz de ferro. O *dandy* reaparece nêle [...]” (*Idem*: 79). O “namorador incorrigível” (Bragança, 1976: 140) interessava-se demasiado pelo amor terreno. Camilo sobre as suas paixões assume:

Tinha então 21 anos, e já militava no campo onde se debateram as paixões daquele tempo. [...] Eu era então um rapaz a ferver em ilusões e esperanças desvairadas, mas todas inofensivas e generosas. Hoje estou precocemente decrépito, valetudinário, e frio de desenganos com a mais glacial indiferença na alma.

(Castelo Branco, 2002: 109)

Talvez nunca tenha amado uma mulher como amou Ana Plácido, a mulher fatal que o levou à perdição. “Ó Ana Plácido, és o pseudónimo da Desgraça!” (Pascoaes, *op. cit.*: 70). Conhecem-se num baile no Porto, mas sabendo que esta se iria casar, Camilo abandona a cidade e parte para Lisboa. Depois, já casada com um negociante brasileiro, Ana abandonará o marido e foge com Camilo para Lisboa, “rapta-o” da sua casa em Cedofeita, como afirmará Teixeira de Pascoaes. São perseguidos pela polícia. Em Março de 1860, Ana é acusada de adultério, sem fiança, mas contra Camilo não havia provas suficientes: “Não foi ela que o procurou, em Cedofeita? Entrou-lhe pela porta dentro, à luz do sol e dos olhos que a quisessem ver” (*Idem*: 97). Cansada de fugir, Ana entrega-se ao cárcere e Camilo pondera se deve entregar-se também, ou fugir uma vez mais. Relata-o numa carta de 1860 ao amigo Dr. Rodrigo Beça:

Discutem [...] se devo apresentar-me na cadeia. Se vencer a opinião de os dois processos poderem continuar separados até final julgamento, entrego-me. Prevalecendo a outra de que os co-reús hão-de ser julgados juntos, fugo (se me não filarem antes os esbirros) para não retardar o julgamento dela. Isto está muito feio. [...] Do estado da minha alma que lhe direi, meu amigo? É uma coisa indescritível. A D. Ana tem-me amargurado acerbamente por este passo.

(Castelo Branco, 2002: 39)

Acabará por seguir-lhe o exemplo: vai ficar em cárcere entre 1 de Outubro de 1860 e 16 de Outubro de 1861, recebendo, por duas vezes, a visita do rei D. Pedro V, que era admirador das suas obras. Na prisão, a sua maior ocupação era escrever, embora pudesse dar uns passeios, esporadicamente, pelo jardim da Cordoaria. A constante escrita propicia o desenvolvimento de um problema ocular, que se agravará até à quase cegueira:

Mas a ocupação constante de Camilo é escrever. Está na máxima fôrça do seu génio. Tem trinta e cinco anos e uma experiência secular do mundo. Já conhece o inferno e o céu, como os heróis de poema, um Eneias ou Virgílio, um Aquiles ou Homero. [...] O trabalho permanente estraga-lhe, por fim, os olhos.

(Pascoaes, 1985: 107)

Após serem acusados de adultério, são julgados e absolvidos do crime, saindo da cadeia da Relação do Porto em 1861. Ana Plácido tinha já um filho, fruto do seu

casamento com Manuel Pinheiro Alves¹, ao qual se seguiram mais dois com Camilo. Com uma família tão numerosa para sustentar, Camilo começa a escrever a um ritmo alucinante: entre 1862 e 1863 publicou onze romances, atingindo uma notoriedade dificilmente igualável.

Em 1863, sendo Ana já viúva de Pinheiro Alves, passam a residir em S. Miguel de Seide, Famalicão, em cuja residência, propriedade do ex-marido de Ana, Camilo leva grande parte da sua atormentada existência. Em 1885 havia-lhe sido concedido o solicitado título de 1.º Visconde de Correia Botelho e, em Março de 1888, casa-se finalmente com Ana Plácido, parece que a contra gosto. Desde 1887 que Camilo começara a definhar, principalmente por causa da cegueira, da sífilis e de alguns problemas neurológicos. Já não é o mesmo Camilo, “é já o mártir que aceita o martírio, num arroubo, não de misticismo ardoroso mas de desânimo absoluto” (*Idem*: 141):

Mas a cegueira progride. Sente-se amaldiçoado da luz. Tortura-o sempre a mesma dor física e moral; mas resigna-se. Tem aquela expressão angustiosa e já serena, a placidez em que descansa o desespero, a serenidade da aflição, feita lágrima estagnada, mais no olhar do que nos olhos, e reverberada em tóda a fisionomia, que perdeu a segura das linhas, com o áspero bigode a cair-lhe em fios brancos sôbre os lábios.

(Pascoaes, 1985: 141)

A falta de dinheiro, a morte do primeiro filho de Ana, Manuel, a depressão desta, as suas insónias, a incapacidade de trabalhar, os sinais de loucura no filho Jorge, os desvarios de Nuno, tão semelhantes aos seus, tudo terá contribuído para pôr termo à vida em 1890, com um tiro de revólver. Diz-nos Teixeira de Pascoaes: “Suicídio? Não: homicídio. Quem matou, não foi o morto. Quem matou Camilo foi o seu fantasma incandescente, êsse que nos empece, em cada página camiliana, pondo a máscara da farsa ou da tragédia” (*Idem*: 22). Camilo não se matou porque odiava a vida, mas sim a sua própria existência: “considera-se um condenado, e o seu desejo é libertar-se da pena. Todo o seu instinto destruidor incide sôbre a sua própria existência. Um homem não se mata por ódio à vida, mas porque odeia a sua pessoa” (*Idem*: 144).

A leitura de Pascoaes vai-se encontrando em muitos outros críticos. Maria de Lourdes Ferraz, no verbete sobre Camilo Castelo Branco, afirma que “inscrito num mundo de religiosidade cristã, Camilo segue, com uma cruz que para si mesmo ergue e

¹ Alguns biógrafos de Camilo ponderam se este primeiro filho de Ana seria realmente filho de Manuel Pinheiro Alves ou fruto da sua relação adúltera com Camilo. Segundo eles, se a criança fosse, efectivamente, filho de Manuel, este nunca deixaria a mulher levá-lo consigo para o cárcere. Esta questão nunca foi provada e ainda hoje permanece essa dúvida no ar. Talvez nunca consigamos responder.

que a sua vida familiar ajuda a construir, o Cristo da redenção, do perdão, da salvação” (*Dicionário do Romantismo Literário Português*, 1997: 85): terá sido essa cruz que carregou nos piores anos da sua vida que o levou a escrever *A Queda dum Anjo*, em 1866? A José Gonçalves de Andrade pouco importa o Camilo material, sujeito à queda que separa a natureza da matéria; apenas lhe interessa o seu ser espiritual, dotado de alma e capaz de grandes e majestosos voos. Exalta-o:

Naquele século em que se esboçavam e acastelavam forças e materiais destinados a fazer ruir as mais sagradas instituições humanas, a literatura camiliana é o toque de clarim que na alvorada radiosa fez ouvir as notas vibrantes da epopeia cristã.

(Andrade, 1943: 11)

Mas será que, para entender a vida e a obra de Camilo, podemos escolher a metade de que mais gostamos?

Antes de entrarmos na explicação concreta dessas quedas e do próprio Mito da Queda, tentemos ver de que trata o mito. Do grego *μύθος*, *mythos*, ele define-se, segundo um verbete do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, por

1. Relato fantástico da tradição oral, ger. protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula, mitologia. 2. Narrativa acerca dos tempos heroicos, que ger. guarda um fundo de verdade. 3. Relato simbólico, passado de geração em geração dentro de um grupo, que narra e explica a origem de determinado fenómeno, ser vivo, acidente geográfico, instituição, costume social etc. 4. Representação de factos e/ ou personagens históricos, freq. deformados, amplificados através do imaginário colectivo e de longas tradições literárias orais ou escritas. 5. Exposição alegórica de uma ideia qualquer, de uma doutrina ou teoria filosófica; fábula, alegoria. 6. Construção mental de algo idealizado, sem comprovação prática: ideia, estereótipo. 7. Representação idealizada do estado da humanidade, no passado ou no futuro. 8. Valor social ou moral questionável, porém decisivo para o comportamento dos grupos humanos em determinada época. 9. Afirmção fantasiosa, inverídica, que é disseminada com fins de dominação, difamatórios, propagandísticos, como guerra psicológica ou ideológica. 10. Afirmção ou narrativa inverídica, inventada, que é sintoma de distúrbio mental; fabulação.

(Houaiss, 2003: V, 2510)

Tudo o que foi citado pode estar correto mas também está incompleto porque um mito não se pode decifrar por inteiro a partir das suas múltiplas definições. E a própria expressão de Fernando Pessoa, “o mito é o nada que é tudo”, dá uma certa ideia da sua anfibia, complexidade, obscuridade e dificuldade semânticas. Como se ele fosse um reflexo condicionado de uma determinada realidade, é um dos elementos estruturantes

da literatura, não só porque faz parte da sua narrativa, mas porque condiciona a linearidade da linguagem humana sobre a vivência do homem. Como afirma Northrop Frye, “[...] a myth is and has always been an integral element of literature, the interest of poets in myth [...] having been remarkable and constant since Homer’s time” (Frye, 1963: 21).

Wolfgang Kayser, na sua *Análise e Interpretação da Obra Literária*, faz algumas distinções entre assunto, motivo, leitmotiv/ topos/ emblema, e fábula, quatro diferentes conceitos que identificam o conteúdo de uma obra literária. Tal tipologia leva-nos a pensar em qual destes termos se insere o Mito da Queda na obra de Camilo.

Para Kayser, o «assunto» é um conteúdo/ tema cuja tradição é reconhecível num determinado texto: tem uma tradição, liga um texto às suas fontes, sendo o assunto “alheio” [*sic*] à obra literária, embora influencie o conteúdo desta. Tem duração no tempo, está “mais ou menos fixado no tempo e no espaço” (Kayser, 1985: 52): a história de Anfitrião é um assunto. Mas são igualmente “assunto”, os acontecimentos de uma vivência pessoal ou de uma narrativa ancestral. É muito rara a invenção de assuntos radicalmente novos. Apenas as obras em que se realizem acontecimentos e aparecem personagens é que tem assunto, ou seja, nas que tem acção: não teriam “assunto”, no sentido em que o define Kayser, a maior parte das poesias líricas (cf. Kayser, 1985: 52). Nesse sentido, podemos considerar “o Mito da Queda” como um assunto, sobretudo no que ele tem de identificável com o texto bíblico que na nossa civilização o fundou e difundiu.

O «motivo», que pertence ao “uso quotidiano e tem os mais variados significados” (*Idem*: 56) é, na definição de Kayser, uma unidade de acções que se repete na literatura universal, independentemente do tempo e do espaço: por exemplo, o motivo da separação de dois seres e o seu reencontro através de um objecto, ou a aquisição de um objecto salvador por parte de uma personagem sem poder; ou ainda o amor entre membros de famílias rivais. Distinguindo-se do «assunto», o «motivo» não é fixo nem está ainda concretizado. Embora possa estar incluído em diversos assuntos, o motivo distingue-se do assunto por não ser identificável com um texto. Como afirmara Kayser, o motivo é uma “situação típica que se repete, [...] cheia de significado humano” (*Idem*: 57). Encontra-se na poesia lírica o motivo da corrente do rio como metáfora do tempo, o da despedida como a metáfora da ruptura social ou psicológica, ou o motivo da noite como a do desconhecimento. Mas nesse sentido, a queda extravasa o

texto bíblico e é reconhecível em várias literaturas, de todos os tempos: a queda pode ler-se como o motivo da perda de inocência, do conhecimento do mal.

O «leitmotiv/ topos/ emblema» é o aparecimento repetido de um objecto em lugar significativo (Kayser, 1985: 69). N' *Os Maias*, a fonte do Ramalhete, repetidamente convocada. Na obra de Proust, a evocação de um mesmo trecho musical. Numa novela de José Régio, um retrato legendado. Quando usada entre textos de diferentes épocas, o *leitmotiv* torna-se um *topos*, transversal, que se confunde com o motivo: por exemplo, o “locus amoenus”, o da natureza em harmonia; o “puer senex”, o da criança que fala sabiamente, como um velho. O «emblema» é o culminar de um processo repetitivo, que transforma o objecto ou o animal em símbolo. Nesse sentido, o Mito da Queda não se entende sem a repetição de determinados *topoi*: a da paisagem amena antes da queda, a bélica, depois da queda; a da mulher-tentação; ou a árvore da ciência-mal. Ou sem o reconhecimento de figuras emblemáticas, desde logo a da serpente, da árvore ou do livro.

A «fábula», que designa comumente as narrativas de animais com sentido didático, tem, segundo Kayser, um sentido mais abrangente na ciência da literatura, se se limitar ao resumo da acção na sua maior simplicidade. Outros nomes poderia tomar: “Aristóteles designava-a como “Mito” (*mythos*), Horácio como «Forma»” (*Idem*: 76). Assim, analisando estes conceitos propostos por Kayser, entendemos que “dentro das formas da arte narrativa, a novela [ou o romance] precisa de uma fábula claramente delineada” (*Idem*: 78, parêntesis nossos). O Mito da Queda numa obra de Camilo intitulado *A Queda de um Anjo* não poderia deixar de remeter para uma “fábula”, no sentido de Kayser, levando-nos a buscar a identidade do “Anjo caído”/ “Satanás”, de “Adão”/ “Eva”, e da sua queda na intriga do romance de Camilo.

Mas vejamos também o que nos diz Aristóteles sobre o “mito”: é um ser vivente, “é o princípio e como que a alma da tragédia” (Aristóteles, 1990: 112), sendo um dos elementos fundamentais desta, é “ [...] uno [...] porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão [...]” (*Idem*: 115). Os tradutores do filósofo traduzem o *mythos* por narração ou narrativa, mas Aristóteles distingue nele variantes de morfologia que nos parecem importantes:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as acções que eles imitam. Chamo acção “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem

peripécia ou reconhecimento; acção “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

(*Idem*: 117)

Com efeito, a narrativa mítica parece ser iniciática, ensina uma “verdade”: daí a importância do reconhecimento.

Para Platão o mito não era nada mais do que uma falsidade, não remetia para outra realidade ou outra vida. Para o filósofo, o mito é “um produto de ignorância ou um jogo nefasto para as crianças, porque as deseduca, e perigoso para os adultos, porque lhes excita as paixões” (*Logos*, 1989: III, 904). Assim, Platão e os seus seguidores ao longo dos séculos explicavam o mito pela ignorância, pelo propósito, deliberado ou não, de enganar, de seduzir, de dominar, pela adesão a um tipo de mentalidade definitivamente superado, pela mera atracção, do maravilhoso e do fantástico, sem condições, aos ímpetus do racional. No século XVII, o mito era tido como uma derivação, por queda ou degradação, do monoteísmo primitivo revelado por Deus aos homens. Enquanto para Aristóteles o mito está na base na narração por ser verosímil, uma imitação, ainda que não realista, icónica, da realidade, para Platão verifica-se o oposto, o mito está na base na ignorância e não é mais que uma falsidade.

Como ler aqui o sentido da expressão “o Mito da Queda”? Como defende Manuel Antunes, na enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, *Logos* (1989), entendemos que o conceito de “mito” em estudo se aproxime do mito aristotélico, e se insira no contexto da “fábula”, à semelhança desta leitura de Wolfgang Kayser: é uma estrutura de uma intriga, que podemos associar a um relato “verosímil”, ainda que não “verdadeiro”.

Na cultura antiga, na época pré-cristã, o poder dos mitos era uma evidência: dominou a poesia e quase todas as artes figurativas, e até mesmo a religião se exprime por meio deles. A própria filosofia nunca se emancipou deles por completo. Se, usando a sua significação grega, *mythos* significa “fala, narração, concepção” (Burket, 1991: 17), o mito revela-se numa cultura “superior, adulta e madura” (*Ibidem*). Nesse sentido, o mito é, mais do que uma metáfora ao nível da narração: é um complexo de narrativas tradicionais que proporciona o meio primário de experienciar realidades e de as exprimir em palavras, de ligar o presente ao passado e, simultaneamente, de orientar as expectativas do futuro. *Mythos* tanto se opõe a *epos* (ἔπος), palavra como som, como a

ergon (ἔργον), trabalho, obra realizada, como a *logos* (λόγος), a palavra do real, do discurso verídico ou da razão: retomamos aqui a análise de Manuel Antunes, em *Logos*.

Desta discussão foram muitas vezes afastados os mitos bíblicos que não consistiam nas façanhas dos heróis e de deuses pagãos. Em pleno século XXI ainda evitamos expressões como “mitos judaico-cristãos” da criação da humanidade, “mitos apocalípticos” e “mitos da queda”, por não quisermos maculá-los com essa ideia de falsidade ou fingimento literário.

Neste contexto complexo, o que é, afinal, o Mito da Queda? Nas suas variantes, este mito descreve a mudança de um estado de unidade e harmonia para uma separação e estranhamento. Tendo bastante influência na religião judaico-cristã, na sua visão sobre a vida, foi diversas vezes interpretado pelos teólogos como uma revelação divina da criação do Homem e da causa das suas imperfeições. Criou um conceito da natureza humana como uma falha, provocada por uma culpa remota que mereceu castigo. Chegou até nós a partir do Velho Testamento. Está muito presente na nossa herança cultural e tem em si um condicionamento mitológico tão poderoso que torna difícil a interpretação dos pressupostos que nele surgem. Pode ser interpretado como o nascimento da consciência, entendendo que Adão e Eva adquiriram o conhecimento do Bem e do Mal após provarem o “fruto proibido”. Em interpretações não literais, o Homem teria partido de um estado semelhante à infância, a inocência, separando-se dela quando cai e é expulso do jardim do Éden, do Paraíso, a inocência perdida.

É a partir do Mito da Queda que por vezes se questiona a ideia do livre-arbítrio, conceito importantíssimo para as filosofias ocidentais. É através dele que a Humanidade questiona as suas escolhas, sejam certas ou erradas, sofrendo depois as consequências, desastrosas ou não, da sua escolha. A Queda dá-se devido a uma ascensão desmesurada, isto é, a uma *hybris* (do grego ὕβρις): a ambição, o desejo, o orgulho é o erro daqueles que ainda pensam poder seguir as suas ambições sem sofrer qualquer consequência. Como diz o ditado popular, *quanto mais alto se sobe, maior é a queda*.

A *Bíblia* é a fonte inspiradora da maior parte dos mitos judaico-cristãos com teogonias na civilização ocidental, a par dos mitos que existem nas mitologias greco-latinas. É um texto inesgotável de exemplos, onde se observam as mais diversas contradições. Após a descrição pormenorizada da Criação do mundo em sete dias, segue-se a queda de Lúcifer, a de Adão. No Novo Testamento, a redenção de Cristo é consequência da queda do Homem, Adão. Como sempre, os vários episódios são lidos em função da causalidade. Teria sido devido à queda de Lúcifer e à sua consequente

expulsão do Céu que o Homem caiu e foi expulso do Paraíso. E, como consequência da queda do Homem, Cristo teria depois descido à terra feito homem, um “novo Adão”, para expiar os pecados da humanidade. Assim, são estes os três principais níveis do mito da Queda que existem na *Bíblia*: Lúcifer, Adão e Cristo.

Regressando ao tema desta tese, podemos nós analisar *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco, explicando o mito da Queda? Esta obra é das narrativas mais irónicas de Camilo Castelo Branco. Ao narrar a história de quedas de Calisto Elói, Camilo faz uma crítica à situação política e à moda literária do seu tempo. Aliás, o próprio título deixa transparecer a leitura irónica do mito e, implicitamente, a ingenuidade crítica que se encontra a ele associado. Camilo finge que conta uma história, quando na verdade, quer fazer mais do que isso: quer questionar o leitor e, pelo conjunto dos leitores, a sociedade.

Como dizia Lélia Parreira Duarte, esta obra não trata exactamente de uma queda, nem Calisto é um anjo no sentido literal do termo: é “uma queda às avessas, uma espécie de jogo de perde-ganha” (Duarte, 2001: 96). Ou seja, depois da sua suposta queda, Calisto ascende aos céus, mas acaba por descer à terra porque se humaniza, deixa de ser um anjo infeliz para se tornar um homem feliz. Calisto é, de certa forma, um “anjo humanizado”, cujo nome é compatível com a sua fortuna e tradição de herói, apesar de ridículo. Camilo faz-lhe um retrato satírico, como sendo a “encarnação do Portugal velho corrompido pela modernidade citadina” (Coelho, 1992: 883).

O “nosso” anjo, Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, nome irónico desde o início, é um morgado em Agra de Freimas, casado por interesses económicos com a sua prima Teodora de Figueiroa. É um honrado cidadão, legitimista ferrenho, que vive “com a cabeça enfiada nos livros” e desconfia de tudo o que seja inovação. Sendo eleito deputado em 1865 pelo círculo de Miranda, vai para Lisboa onde, passados alguns meses, se deixa corromper pelos costumes da capital e a eles se adapta, ainda que, ao início, o escandalizem. Vemos aqui a sua primeira queda, a do anjo, mal aceita mudar-se para Lisboa. Calisto conhece o amor: o anjo, que nunca antes se apaixonara, enamora-se de Adelaide, a filha mais nova do desembargador Sarmiento, na casa do qual era presença assídua. Cedendo ao *eros* mas rejeitado por Adelaide, que o considerava demasiado provinciano, Calisto fica de “coração partido” e envergonhado por ter traído a esposa em pensamento. Porém, a queda repete-se, confirma-se. O deputado conhece Ifigénia Ponce de Leão, uma bela senhora brasileira e viúva de um general, que veio a Lisboa procurar algum meio de subsistência, pedindo ajuda a Calisto. Contudo, ambos

se apaixonam um pelo outro e encetam uma relação às escondidas de todos, apesar da sociedade dela já se ter apercebido. Na companhia de Ifigénia, Calisto torna-se outro: esquece os realistas e torna-se liberal, metamorfoseia-se física e psicologicamente, e significativamente esquece os seus conterrâneos tornando-se governamentalista: de deputado que servia os seus eleitores passa a político que se serve deles. Desta forma, vemos a terceira e última queda de Calisto. Mas será esta realmente uma queda, no sentido literal da palavra? Ou uma regeneração?

O romance, numa primeira leitura, parece-nos bastante complexo, não se tendo tornado mais simples à medida que o relíamos com mais atenção. A complexidade talvez se deva à construção tripartida que, retoricamente, forma um todo, correspondendo cada uma das partes à introdução, ao desenvolvimento e à conclusão da obra, não podendo, como dizia Aristóteles, existir uma das partes sem as restantes. Cada uma delas, correspondendo a uma queda, depende da outra para poder avançar.

Refletindo a estrutura tripartida d' *A Queda dum Anjo*, a metodologia que utilizei é a análise tripartida e encadeada de cada uma das partes. Evidenciando analogias e comparações com outros romances de Camilo e com outras obras com o mesmo mito, procuramos perceber como se constrói, nesta obra de Camilo, o Mito da Queda e em que medida ele conduz à interpretação do texto literário.

Desde logo, analisaremos a queda do anjo Calisto à imagem da de Lúcifer, comparando a queda de ambos. Lúcifer era o anjo mais belo e poderoso criado por Deus, conhecido como a “estrela da manhã” (Is 14:12) devido à sua luz. Porém, o seu orgulho desmesurado, a *hybris* de querer ser superior a Deus, levou-o à expulsão do Céu. Decidido a vingar-se do seu Criador e de toda a Humanidade que Este tanto amava, mais do que a ele, forçou Eva, segundo alguns teólogos, a provar o “fruto proibido”, dando-lhe o acesso ao conhecimento mas também causando a queda da Humanidade. Esta interpretação é visível em John Milton, no seu *Paradise Lost*, datado de 1671.

Prometeu, à semelhança de Lúcifer mas não exactamente da mesma forma, é outro mito que justifica a oferta do conhecimento aos homens: Prometeu, titã da mitologia grega, para se vingar de Zeus, roubou “a centelha divina” e deu-a aos homens que, apoderando-se do fogo, conseguiram igualar-se aos deuses. Como castigo, Zeus puniu-o. Prendeu-o no Cáucaso, onde todos os dias uma águia lhe devorava o fígado, que todas as noites regenerava, prolongando o castigo por toda a eternidade.

Tanto Lúcifer como Prometeu foram responsáveis por oferecer aos homens o conhecimento: trouxeram-lhes a luz, o fogo, a centelha da inteligência.

Mas o que têm eles a ver com Calisto? Calisto não era fisicamente descrito como um anjo, ou um titã da antiguidade. Só pode ser assim considerado devido às suas características angelicais, à sua pureza de coração e de alma. Ele perde “as asas” quando decide ir para Lisboa, tornando-se, assim, um anjo decaído que cede às tentações. Proponho-me demonstrar o paralelismo intertextual entre Calisto e Lúcifer, recordando sobretudo os versículos bíblicos que falam da queda de Lúcifer, bem como algumas citações do *Paradise Lost*, que explicam mais pormenorizadamente o como e o porquê da queda do anjo. Usarei também outra obra de Camilo Castelo Branco, *O Senhor Ministro*, onde Tibúrcio Pimenta quase caiu ao tornar-se ministro, tendo, porém, consciência suficiente para não o fazer. Todas estas analogias com Calisto ajudarão, cremos, a provar a importância de ler a obra à luz do Mito da Queda.

Em segundo lugar, identificaremos no romance a queda do Homem, isto é, de Adão. Deus criou Adão como o primeiro homem através do pó da terra e Eva, a primeira mulher, através de uma costela do homem. Ambos viviam em harmonia no Paraíso. Não precisavam de trabalhar, pois tudo o que necessitavam lhes era oferecido por Deus, o seu Criador. Tinham que respeitar apenas uma regra: não comer os frutos da Árvore da Ciência, do Bem e do Mal. Contudo, Lúcifer, metamorfoseado numa serpente, fez com que Eva, seguida de Adão, desrespeitasse o mandamento de Deus. Mal provavam o pomo, perderam a sua inocência, tiveram consciência da sua nudez, sentindo-se envergonhados: adquiriram todo o conhecimento, tanto do bem como do mal. Como castigo, Deus expulsou-os do Paraíso e mandou-os para a Terra: teriam de vaguear e cultivá-la se quisessem sobreviver. Também a obra de Milton nos pareceu aqui um texto fundamental.

Calisto também “provou” do fruto proibido, isto é, apaixonou-se por Adelaide, desrespeitando a sua esposa. Não a traiu em acções, mas sim em pensamento. Foi a sua queda devido ao *eros*, ao amor que sentiu pela jovem rapariga. Parece-nos evidente a aproximação de Calisto a Simão Botelho, personagem principal de *Amor de Perdição*, também de Camilo Castelo Branco: Simão perdeu-se de amores por Teresa de Albuquerque, filha de uma família rival. Desde o início que a sua relação estava condenada ao fracasso, mas nem Simão nem Teresa desistiram, acabando os dois por morrer de amor. O mesmo aconteceu em *Romeo and Juliet* de William Shakespeare.

Como diz Jacinto do Prado Coelho, “o amor depura e transfigura” (Coelho, 1983: 186). Estamos, em todos estes casos, perante um amor considerado aviltante, demoníaco, um amor de perdição, não no sentido da infelicidade, mas no sentido em que a perdição das almas é a sua condenação ao pecado.

Não devendo sobrepor a vida de Calisto à do romancista Camilo, não diríamos que Camilo também caiu devido ao amor por uma mulher? Ana Plácido foi a sua perdição, tal como Adelaide Sarmiento foi a perdição e causadora da queda de Calisto. Ambos, Calisto e Camilo, caíram de amor; será apenas outra coincidência ou uma parte autobiográfica de Camilo na sua obra, como era comum este fazer?

Camilo escreve ao seu amigo Dr. Rodrigo Beça o seguinte: “As mulheres mataram-me, Beça. Morte gloriosa!” (Branco, 2002: 39). As mulheres foram, de facto, a sua perdição.

Se, como qualquer leitor reconhecerá, todas as obras literárias possuem algo de biográfico, é possível que, de certa forma, Calisto seja um auto-reflexo de Camilo. Se a arte imita a vida, também nos é possível aferir o contrário, que a vida do autor influenciou a literatura.

Sobre as quedas por amor, diz José Gonçalves Andrade:

O homem, ao sofrer o embate de indiscutíveis angústias ou de paixões tortuosas, sente, quantas vezes, todo o seu ser em luta feroz ou dilacerado pela paixão ou debatendo-se entre ondas alterosas, espumantes e ululantes como aquelas que, em dias de tempestade, se acastelam entre o mar e os céus.

(Andrade, 1943: 17)

Em terceiro e último lugar, haverá alguma comparação a fazer entre a terceira queda de Calisto e Cristo? Ainda de acordo com Milton, estando Deus decidido a destruir toda a sua criação, isto é, a Humanidade, o seu Filho, Cristo, interveio e ofereceu-se para ser ele a expiar os pecados do Homem: desceu à terra, semelhante a um “novo Adão”, para fazer o que havia prometido ao seu Pai. Cristo carregara a cruz até ao calvário, na qualidade de Deus feito homem, e nela foi crucificado, expiando assim todos os erros, falhas e pecados dos homens.

Baseada num biógrafo de Camilo, José Gonçalves Andrade, arrisco-me, novamente, a comparar a cruz de Cristo com a cruz de Camilo:

A Cruz de Cristo vergava ao peso da humanidade que o divino Crucificado quis redimir. A de Camilo tinha um peso de sessenta e cinco anos, que tanto foi a sua

existência. Foram sessenta e cinco anos de atroz agonia e de trágico viver, de luta estéril e vã contra um destino implacável.

(*Idem*: 38)

Continua assim a comparação feita por José Gonçalves Andrade entre a vida de ambos, parecendo-nos fácil ler *A Queda dum Anjo* como transposição do dilema:

A Via dolorosa de Cristo foi traçada por Deus. A Cruz sob a qual se curvaram os franzinos ombros do Redentor, tinha o travo da maldade dos homens somada e acumulada nos séculos que antecederam e também nos que se seguiram. A Via dolorosa de Camilo não se sabe bem onde foi traçada. Recebeu-a já dos antepassados e com ele tornou-se excessivamente cruenta. Com ele devia exceder a capacidade de sofrimento de que o homem é capaz.

(*Ibidem*)

Mas então, o par Cristo/ Calisto cai ou regenera-se? De certa forma, este par também se assemelha a Prometeu, que se sacrifica para dar o conhecimento aos homens. Também Cristo se sacrifica para salvar a humanidade. Continua José Gonçalves Andrade:

[...] imolava-se o corpo do Filho de Deus para que a paz reinasse entre os homens. E dele caía, gota a gota, o sangue que pelos tempos fora seria o grito permanente a anunciar aos homens a inutilidade das suas disputas e das suas guerras, a efemeridade e a ligeireza da sua glória, a impotência e debilidade do seu poder, a fragilidade das suas forças e a instabilidade das suas crianças e dos seus sistemas.

(*Idem*: 51)

E com Calisto, como se deu a sua queda ou a sua regeneração? Ao conhecer Ifigénia, Calisto alterou-se por completo: mudou a sua forma de ser e de agir, conheceu o mundo e deixou de ser aquele provinciano anacrónico que chegara a Lisboa três meses antes. Tornou-se um homem novo, regenerou-se, abraçou a modernidade. Ao separar-se de Teodora e ao sair de Miranda, Calisto humanizou-se, mas pecando.

Nas suas novelas, Camilo exalta muitas vezes o casamento e as virtudes da união familiar, criando novelas honestas e recatadas, seguindo a moral católica tradicional e tradicionalista entre os seus leitores. Porém, por vezes, transpõe essa barreira da moral e exalta a união adúltera. A imagem do julgamento público da sua união com Ana Plácido evidenciará o que mostra em muitos dos seus romances. Apesar de Calisto ter abandonado a mulher legítima para ter uma relação adúltera, este não é punido pela

Providência, produzindo um escândalo metafísico, como afirma Jacinto do Prado Coelho.

Desta vez, estamos perante um amor sublime, que salva. O mesmo também se verifica em outros dois romances de Camilo Castelo Branco: *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*. Simão perdeu-se devido ao seu amor por Teresa, mas poderia ter-se salvo, regenerado, se tivesse ficado com Mariana, que sempre o amou, ajudou e que por ele se matou, agarrando-se ao seu cadáver quando este é atirado ao mar. Afonso de Teive está perdidamente apaixonado por Teodora (coincidência do nome das personagens femininas entre os dois romances?) mas esta apenas se ama a si própria e trai Afonso, que acaba por encontrar a felicidade e o amor verdadeiro em Mafalda, sua prima e amiga de infância.

Terá Camilo decidido, conscientemente, colocar estes vários mitos na sua obra? As diferentes quedas do seu Calisto foram pensadas com algum motivo aparente? Ou são os cruzamentos de leituras uma mera coincidência?

Camilo escreveu o romance durante um dos piores momentos da sua vida: depois do encarceramento na Cadeia da Relação do Porto devido ao seu amor por Ana Plácido, o princípio da cegueira, progressiva e incurável, que o impediria de ler e de escrever, mergulhando-o cada vez mais no abismo. A obrigação de criar obras rapidamente para ter dinheiro foi algo que também contribuiu para o seu desespero e consequente suicídio. Tal se notará na carta escrita por Ana Plácido a um amigo de Camilo, em 1886:

Meu amigo

Faço-o participante das m^{as} alegrias!...

Depois d'horas infernaes ha 20 dias por causa do tal ferimento dos olhos de Camillo, e quando já quase me faltava o animo, (porq elle acuzava todos os symptomas da catarata, e está quase n'um estado de vista q não pode aturar a luz) partiu hoje p^a o Porto resolvido a um desengano.

Recebi o 2.º telegramma!

3 medicos dão o encommodo curavel, sendo o ultimo o primeiro especialista do Porto.

Imagine a m^a alegria!

Estou sem dormir e sem comer mas sinto-me forte, rija, e quase com as forças dos 20 annos. [...] Assim q chegava a caza «estou cego, suicido-me». Cansada d'esta lucta, disse-lhe que fosse desenganar-se. Se era cegueira, que pozessemos em ordem as nossas vidas e soubéssemos morrer juntos com a coragem com que temos affrontado a desgraça: Hoje, esperava a sentença de morte...

(Plácido, 1916: 24)

Ainda sobre a sua cegueira repentina mas antecipada, é escrita uma carta ao Dr. Sousa Martins, em 1889, ditada por Camilo e escrita por Ana Plácido:

Levantei-me hoje completamente cego. Não posso arrancar do seio destas trevas o menor traço de coisa em que apareça o simulacro da luz. Não posso respirar. No estômago um espasmo que sobe até me estrangular a garganta. Estou perdido. Resta-me só que V. Ex.^a, pondo de parte a compaixão, me diga q. realmente estou perdido. Esta agonia despedaça-me. Venha V. Ex.^a logo q. possa dar-me algum alento ou um desengano q. me dê força para acabar com a vida.

(Castelo Branco, 2002: 164)

Acreditaria Camilo no Mito da Queda? Em que medida acreditava ele nos mitos da *Bíblia* ou do poema de Milton? As próprias crenças religiosas de Camilo implicariam uma leitura exaustiva e inconclusiva de todas as suas obras. O próprio Camilo, em 1856, escreve-o numa carta a Luís Augusto Rebelo da Silva. Tudo nos leva a crer que as suas crenças religiosas oscilavam consoante o seu estado de espírito e as suas condições e vida:

Um ano depois [de abandonar o curso de Direito em Coimbra] tinha eu gasto o mais romanescamente que se pode o meu património e, no auge da m.^a dor, voltei-me para Deus, com q. me relacionei por meio da Teologia, trago substancioso de que alcancei uma indigestão de cepticismo que ainda hoje me incomoda. Tenho trinta anos, e não sei nada, não valho nada, e faltam-me habilitações para exercer com inteligência as funções de juiz eleito ou sacristão.

(Castelo Branco, 2002: 27, parêntesis nossos)

Desenvolvamos então a análise desta sublime obra de Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*.

Esperamos que esta tese sirva de apoio a futuros leitores de Camilo. Parece-nos sempre haver poucos em pleno século XXI. Pelo menos agimos como se Camilo tivesse sido esquecido e substituído por autores contemporâneos.

Esquecemo-nos de que ele deu voz ao mito para nos lembrar o inesquecível.

Capítulo I – A Queda do Anjo

Calisto, ao outro dia da primeira noite de esposo, por volta das sete horas da manhã, já estava a ler a Viagem à Terra Santa, por Frei Pantaleão de Aveiro; e, à mesma hora, a noiva andava de pé sobre um catre de pau preto rendilhado, com uma vassoira de giesta, a limpar teias de aranha do tecto.

(Camilo Castelo Branco)

O título *A Queda de um Anjo*, mesmo antes de começarmos a ler a obra, remete-nos, literalmente, para uma queda de um anjo indeterminado. Qualquer leitor pensará no anjo decaído, Lúcifer, como sendo o óbvio. Porém, não é deste anjo que trata a obra, mas sim de um homem caído, Calisto que, à semelhança de Lúcifer, também “perdeu as asas”. Façamos uma breve análise da queda de Lúcifer, vendo como este se tornou Satanás, no imaginário judaico-cristão, passando depois pela queda do titã da mitologia grega, Prometeu, para nos apercebermos de como os seres intermediários caem, moralmente, ao oferecerem o conhecimento aos homens.

E Calisto? Veremos como este homem também caiu, ao desejar mudar as mentalidades de outros homens, deixando-se corromper, adquirindo só então o conhecimento do “mundo novo”. Também Calisto é um ser intermédio.

1.1. Lúcifer, a queda do anjo

O Diabo, Lúcifer, Satanás, Mefistófeles, e muitos outros nomes por que é conhecido, ocupa um lugar muito importante no imaginário da religião judaico-cristã ocidental e foi representando, ao longo dos séculos, a personalização do Mal. Segundo Leander Petzoldt, o nome de Satã no livro do Novo Testamento é sinónimo do termo grego *διάβολος*, *diabolos*, “he who throws everything into confusion” (Petzoldt, 2000:

II, 865), que deu origem à palavra inglesa *devil* e à portuguesa *diabo*. Continua Petzoldt, dizendo a origem do nome do anjo nas diversas religiões que antecederam o Cristianismo:

According to the apocryphal Book of Enoch, Satan, originally an angel, was cast down into hell by the archangel Michael (“who is like God”) because of the insurrection he led against God. In later Christianity Satan, as prince of the earthly world, becomes the embodiment of evil itself. [...] Another appellation for him is Prince of Death.

(*Ibidem*)

Na cultura popular, a presença do diabo é bem evidente. Ainda de acordo com Petzoldt, Diabo é a designação mais popular de Satã, o adversário de Deus, a personificação do mal, opondo-se a tudo o que é puro e divino:

Devil is a popular designation for the adversary of God. He personifies the principle of evil. In most religions he is directly opposed to the principle of purest state in the Old Persian religion. From there this doctrine infiltrated Judaism, where Satan (as adversary) became a fallen angel subservient to God, with whose permission he may tempt mankind. As fallen angel, he is an evil spirit to whom an entire army of demons is subject.

(*Ibidem*)

Ao contrário do talvez expectável, o Diabo não aparece muito na Literatura Portuguesa canónica da Idade Média. Fomos, talvez, pouco propícios à inspiração neogótica de formas monstruosas ou de ambientes soturnos e irreais de romance negro com os seus mundos de espectros e de fantasmas. A Idade Média, uma época “erigida de sirtes infernais”, na expressão de Oliveira Martins, (Albuquerque, Mário de, 1992: IV, 986) teria sido, em Portugal, sob este aspecto, bastante pobre. Aqui em Portugal, apenas encontramos referências a Satã, ao Diabo, ou até mesmo ao Inferno, em alguns livros místicos e morais ou em páginas hagiográficas, e mesmo estas referências dizem mais respeito à Teologia do que à Literatura, mesmo tendo elas um fundo cultural comum.

O rei D. Duarte compôs «De como se tira o demónio», inspirando-se no tomo I das *Provas da História Genealógica da Casa Real*, de D. António Caetano de Sousa; é um dos poucos exemplos que temos deste tipo de literatura teológica da Idade Média.

Os julgamentos medievais da Idade Média serviriam para promover o medo na crença no Diabo, um ser opositor a Deus:

[...] the dualism of God and devil became even more pronounced in folk traditions than canonical doctrine would maintain. The devil is both prince of hell and also adversary of God.

(Petzoldt, 2000: II, 868)

Nesse contexto, só entre os séculos XI e XII, na Literatura europeia, teria ocorrido a primeira grande explosão do tema, pois a mentalidade feudal associou o Diabo a um servo infiel, sedutor e perseguidor. No século XIV, com a difusão da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, reforça-se por vezes o dualismo literário existente entre a tónica do Céu e do Inferno, entre o "Reino de Deus" e "Reino do Diabo" (Albuquerque, 1992: IV, 986). No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, de 1516, o tema não deixou grandes marcas, apenas algumas evocações do Inferno com reminiscências clássicas e pretextos para habilidades palacianas, isto de acordo com Mário de Albuquerque. Segundo este crítico, teria sido necessário aguardar por Gil Vicente, no início da Idade Moderna, também no século XVI, para nos surgir uma vasta galeria demoníaca: o seu génio criador legou-nos uma legião de diabos, a que deu os mais curiosos nomes infernais nas suas peças teatrais. Contudo, os diabos vicentinos são alegres e irónicos críticos de costumes, moralistas, fustigadores de vícios e de pecados. Vejamos, por exemplo, a peça *Auto da Barca do Inferno* (1531), onde o Diabo, sendo justo, se limita a transportar as almas para o inferno na sua barca; já no *Auto da Alma* (1518), o diabo seduz pela lisonja. O mesmo sucede no *Breve Sumário da História de Deus* (1527).

O século XVII seria um século ainda mais estéril em assuntos do diabolismo literário. Nas palavras de Mário de Albuquerque, o diabo não passou de “um monstro convencional de fábula, de um absurdo [...]” (*Idem*: 987). Os próprios escritores místicos e moralistas deste século, “a época por excelência dos escritores sagrados”, não teriam tido grande imaginação “torturante” (*Ibidem*), tendo-se limitado, apenas, a reproduzir velhas imagens.

Quase toda a literatura do século XVIII seria, no entanto, lida como uma activação do tema. *O Diabo Coxo*, de Le Sage ou de Luíz Velez de Guevara, marcou a literatura seiscentista europeia. Ela anunciava as mudanças que se dariam no fim do

século e nos seguintes: “que outra coisa esperaríamos que constituísse o divertimento, o prazer, o campo de evasão dos indivíduos numa época em que o terror era a constante quotidiana?” (Plancy, 2002: 15-16).

O mesmo sucede com o tema da tentação no mundo urbano, reavivado com a crescente atenção dos críticos à obra *Tentações de Santo Antão*, do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), também designadas por *Ascensão e Queda de Santo Antão*. Vê-se o Santo a ser levado aos céus por demónios, sendo depois amparado por dois religiosos. Santo Antão renunciou aos bens materiais para viver no deserto, em pura contemplação, tornando-se um símbolo de renúncia ao mundo e ao pecado no século XVIII. As suas tentações mostram-nos um mundo dominado por forças demoníacas, entregue ao pecado e à culpa. A única esperança estaria em Cristo, a figura do quadro central, e só renunciando aos bens é que o homem se poderá libertar dos demónios que o atormentam.

Os Pré-Românticos apresentaram-nos diabos e infernos perfeitamente convencionais, a que não faltaram as “emanações sulfurosas, os esguichos de água a ferver, as nuvens escuras de vapor [...]” (*Ibidem*). Para Albuquerque, faltou-lhes, porém, a intensidade dramática para dar “brilho formal às suas páginas” (*Ibidem*).

No Romantismo, o Satã do livro de Enoch passaria a ser usado como o nome de um Diabo condutor da Humanidade, celebrado como um herói. Para Victor Hugo, por exemplo, ele era o “Anjo Fulminado” (*Idem*: 988). Mas o nosso Almeida Garrett limitar-se-ia a traçar, nas suas *Fábulas e Contos*, um diabo pitoresco. Os Ultra-Românticos portugueses, a “despeito do seu amor pelos túmulos, pelos esqueletos enganchados numa cova só, pelos pios funéreos dos mochos nas cruzes quebradas dos cemitérios” (*Ibidem*), não teriam dado grande importância ao diabo.

A geração seguinte, de Eça, de Antero, de Teófilo, é que se debruçaria sobre o culto a Satã, embora limitando-se a evocar o antigo esplendor do Diabo ou a mostrar a sua decadência. Foi a evocação de um “‘diabo-saudade’, expressão de um ‘povo-saudade’, e a representação burlesca das suas desditas” (*Ibidem*). N’ *O Mandarin* (1880), de Eça de Queirós, o Diabo procura corromper Teodoro, incentivando o crime, através da perversidade camuflada. Ele revela-se manipulador, mesmo apresentando-se como um *gentleman*. Não obstante, apesar de todo este interesse pelo Diabo, os escritores desta geração teriam sentido que o satanismo é estéril e nocivo. Teodoro é tentado pelo “Diabo” e nunca evoca “Satã”. O próprio Teixeira de Pascoaes, embora posterior, não teria conseguido dar intensidade dramática ao seu Inferno e ter-lhe-ia

faltado energia ao querer evocar no *Regresso ao Paraíso* (1920) a expressão do *Diabo-Torturador*.

Terminando a inquirição do Diabo desde a Idade Média até à Modernidade, Mário de Albuquerque, entende que a nossa literatura...

[...] não exige maquinarias complicadas. Tudo se limita a tentações, cenas de embarques de almas para o inferno quando não é apenas pretexto para uma crónica mais faiscante de crítica social. Falta-nos intensidade dramática para dinamizarmos violentamente o sobrenatural, e aquele sentido ultra-realista e cruelmente deformante, capaz de corporizar visões monstruosas. Podemos dizer que, na literatura portuguesa, o Diabo apresenta sobretudo expressão lírica, com a saudade milenária do que foi e não pode voltar a ser [...].

(Albuquerque, 1992: IV, 989)

Alargámo-nos nestas considerações históricas de Mário de Albuquerque não porque acreditemos na sua assertividade, mas porque duvidamos um pouco delas. Não têm em consideração muitos textos ou reproduzem a tónica da periodologia literária.

Sobre o diabo, diz Collin de Plancy, numa dedicatória à mulher, no seu *Dicionário Infernal*:

As pessoas fazem do Diabo uma ideia tão falsa que julgam mostrar grande discernimento comparando-o a tudo o que há de mau no mundo. Vereis que a verdade é outra e que se pode, sem corar, ter orgulho em ser semelhante ao Diabo em certas coisas: na bondade tocante, na simplicidade antiga, nas maneiras ingénuas, nas virtudes desinteressadas, na tendência ao obséquio, na vivacidade de espírito, na originalidade da imaginação, na malícia sem maldade: há no Diabo mil qualidades felizes que teríeis a sagacidade de cobiçar [...].

(Plancy, 2002: 12)

Há que analisar o tema para além das oposições Diabo/ Deus e Mal/Bem.

Lúcifer foi um anjo criado por Deus, o mais belo e poderoso, cujo nome significa o portador da luz, também chamado, por isso, a “estrela da manhã” (Is 14:12). Sendo o ser mais exaltado em toda a criação, a mais grandiosa obra de Deus, refletia da maneira mais perfeita a beleza do seu Criador:

Estavas no Éden, jardim de Deus; toda a pedra preciosa era a tua cobertura, a sardónia, o topázio, o diamante, a turquesa, o ónix, o jaspé, a safira, o carbúnculo, a esmeralda e o ouro: a obra dos teus tambores e dos teus pífaros estava em ti; no dia em que foste criado, foram preparados.

Tu eras querubim ungido para proteger, e te estabeleci: no monte Santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas.

Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti.

(Ez 28:13-15)

Nos versículos supracitados, apesar do seu nome não ser referido, entende-se que esse “tu” se poderá referir a Lúcifer. Era um “querubim”, isto é, um anjo, cuja função era guardar e proteger o trono de Deus, seu Criador. Apercebemo-nos, também, de que ele era dotado de uma beleza inigualável que refletia a luz das pedras preciosas com que estava “vestido”.

O portador da luz, Lúcifer, possuía a sabedoria e capacidades ilimitadas por ser o anjo mais perfeito desde o momento da sua criação. A sua obrigação moral era permanecer leal a Deus por todas as qualidades que este lhe deu, independentemente de quão elevada fosse a sua posição, comparativamente a outros anjos. No entanto, orgulhoso por ser o mais belo de entre todos os anjos, Lúcifer, sofrendo de *hybris*, rebelou-se contra Deus, sendo expulso do Céu, juntamente com os anjos que com ele se rebelaram. A sua expulsão do Céu, isto é, a sua queda, foi resultado da sua inexplicável e perversa vontade em usurpar a grandeza que unicamente pertencia a Deus.

Vejamos o que o profeta Isaías escreve sobre isso:

Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações!

E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, da banda dos lados do norte.

Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo.

(Is 14:12-14)

Nesta passagem vemos representada a ambição desmesurada de Lúcifer. Na base do seu pecado esteve o desejo e a determinação de ser, enquanto criatura, mais importante que o Criador, Deus. Caindo, torna-se o líder das legiões rebeldes, o pai da desobediência. Ezequiel assume que o coração do anjo rebelde se deixou corromper pela ganância e pelo seu narcisismo, não tendo Deus outra hipótese senão expulsá-lo:

Na multiplicação do teu comércio se encheu o teu interior de violência, e pecaste; pelo que, te lançarei, profanado, do monte de Deus, e te farei perecer, ó querubim protector, entre as pedras afogueadas.

Elevou-se o teu coração, por causa da tua formosura, corrompestes a tua sabedoria, por causa do teu resplendor; por terra te lancei, diante dos reis te pus, para que olhem para ti.

Pela multidão das tuas iniquidades, pela injustiça do teu comércio, profanaste os teus santuários: eu, pois, fiz sair do meio de ti um fogo, que te consumiu a ti, e te tornei em cinza sobre a terra, aos olhos de todos os que vêem.
Todos os que te conhecem, entre os povos, estão espantados de ti: em grande espanto te tornaste, e nunca mais serás, para sempre.

(Ez 28:16-19)

Mas em que medida pode este “tu”, referido no texto de Ezequiel, referir-se também a cada homem?

O poeta John Milton é, talvez depois de Dante, um dos maiores responsáveis por uma diferente visão teológica defendida pelos textos literários, também sobre a queda de Lúcifer. Milton tentou integrar a teologia cristã na sua epopeia literária associando-a aos clássicos. É tido como o Homero inglês. Sendo um profundo conhecedor da *Bíblia*, as suas preocupações teológicas tornam-se explícitas, abraçando muitas visões teológicas cristãs mas rejeitando a Trindade, na crença de que o Filho era subordinado ao Pai. Segundo Francisco Rolland, o conhecimento do que é o homem, os atributos da Divindade, o pecado e as desordens da vida humana e a eterna Bem-aventurança, estão bem presentes no poema, onde o deleite se junta ao útil. Pelo protagonismo dado a Lucifer, em *Paradise Lost*, muitos teólogos veem Milton como um heterodoxo, embora tenham dificuldade em defini-lo numa categoria específica. Toda a acção do seu poema se baseia no texto bíblico, o que acentua o valor cristão da epopeia, implicando, de certa forma, a sua universalidade. Não se trata de um poema puritano ou sequer protestante mas sim cristão, pois foi às verdades e aos dogmas da nossa religião que o poeta se agarrou.

A repercussão da obra de Milton na cultura portuguesa do século XIX pode ser avaliada, segundo Jorge Bastos da Silva, pelo abundante número de citações e alusões ao poeta em obras deste período literário. Embora não seja presença assídua no nosso Romantismo, como Byron, era mais reconhecido que William Shakespeare, que só foi ganhando leitores ao longo do século. É considerado um poeta com reputação literária consolidada, um épico de grande “envergadura literária” (Silva, 2014: 95). Desfruta de uma consagração bastante evidente, versando temas cristãos.

Jorge Bastos da Silva cita o que o nosso Almeida Garrett afirmara n’ *O Chronista*: a obra de Milton é “um poema excelente, e precioso monumento da glória nacional” (Garrett *apud* Silva, 2014: 96). Cita ainda José Mário Coelho: “Milton é celebre, porque esqueceu as malquerenças partidárias da sua pátria, para celebrar em

rasgos inspirados e em liberrimas inspirações a queda e a redenção da humanidade” (Coelho *apud* Silva, 2014: 96). Até o próprio Camilo Castelo Branco, em *Onde está a felicidade?*, referiu Milton. O narrador menciona a decisão de Guilherme do Amaral de se mudar com Augusta para uma casa no Candal, fazendo um paralelismo com um episódio de *Paradise Lost*:

[e]m dois dias formara o Éden o provinciano, que mostrou um gosto superior ao que devia esperar-se. Entrou a Eva, e com ela o inseparável Adão, sem lesão de costela, nem receios de ser «mistificado» por alguma cobra das selvas vizinhas, descendente de outra que Milton fez falar melhor que um deputado dos nossos.

(Castelo Branco *apud* Silva, 2014: 98)

Simbolicamente, *Paradise Lost* inicia-se com Satanás no Caos, um lugar algures entre o Céu e o Inferno. Satanás, como será chamado Lúcifer de agora em diante, perplexo do local onde se encontra, acorda as suas legiões de anjos caídos, com a esperança de recuperarem o céu. A inveja de Satanás é lida por Milton (mas também por Gil Vicente no *Breve Sumário da História de Deus*) como causa da tentação humana.

O poeta assume que a “Serpente”, isto é, Satanás, foi o causador da transgressão dos homens, “our grandparents”, isto é, Adão e Eva, e que a sua inveja provocou a nossa queda:

Moved our grand parents in that happy state,
Favoured of heaven so highly, to fall off
From their creator, and transgress his will
For one restraint, lords of the world besides?
Who first seduced them to that foul revolt?
The infernal serpent; he it was, whose guile
Stirred up with envy and revenge, deceived
The mother of mankind, what time his pride
Had cast him out from heaven, with all his host
Of rebel angels, by whose aid aspiring
To set himself in glory above his peers,
He trusted to have equalled the most high,
If he opposed; and with ambitious aim
Against the throne and monarchy of God
Raised impious war in heaven and battle proud
With vain attempt.

(Milton, 2006: 6-8, vv. 29-44)

Segundo Milton, Satanás teria sido expulso por Deus do Céu por se rebelar contra ele, tendo sido lançado para a perdição do Inferno: Milton identifica o anjo caído

como “the infernal serpent”, a que remete para o Éden de Adão e Eva. A serpente será uma das suas máscaras, uma entre muitas outras, como veremos.

Ressalva-se porém que, no texto bíblico, a queda do anjo, tendo ele consciência de que caiu devido à sua imoralidade e ao seu orgulho desmedido, não implica uma noção de pecado original. Como argumenta José Costa Macedo, a noção de “pecado” não está ligada à de “pecado original”: não existe, portanto, “a consciência de algo de odioso a Deus, por parte de alguém que não fez ainda nada para o merecer” (Macedo, 2016: 57), isto é, o pecado original. É somente devido à sua traição a Deus, considerada terrível aos olhos de alguns teólogos, que Satanás e os anjos apenas podem esperar a condenação e a punição eterna.

Todas as passagens bíblicas citadas até aqui pertencem ao Velho Testamento e em nenhuma parte foi mencionado o nome do anjo. Se, no Velho Testamento, o anjo “sem nome” representa todo o Mal e todas as tentações, no Novo Testamento tornar-se-á Satanás, no Diabo, o símbolo de todo o Mal, como oposição ao sagrado, às coisas positivas, a Deus. Nós, leitores do Novo Testamento, é que inferiríamos que essas citações dizem respeito a Lúcifer. No livro do Apocalipse, o anjo é mencionado pelos seus múltiplos nomes, havendo uma breve explicação da sua derrota pelo arcanjo Miguel:

E houve batalha no céu: Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhava o dragão e os seus anjos;

Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus.

E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. [...] E vi descer do céu um anjo, que tinha a chave do abismo, e uma grande cadeia na sua mão.

Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e amarrou-o por mil anos; E lançou-o no abismo, e ali o encerrou, e pôs selo sobre ele, para que não mais engane as Nações, até que os mil anos se acabem. E depois, importa que seja solto por um pouco de tempo. [...] E, acabando-se os mil anos, Satanás será solto da sua prisão, [...] E o diabo, que os enganava, foi lançado no lago de fogo e enxofre, onde está a besta e o falso profeta; e, de dia e de noite, serão atormentados para todo o sempre.

(Ap 12: 7-9, 20:1-3, 7, 10)

A imagem será retomada, desenvolvida e re-ilustrada por Milton.

Em *Paradise Lost*, no canto V, é explicada a rebelião do anjo e o que causou a sua revolta, talvez de forma mais clara do que a *Bíblia* nos mostra. Tudo é narrado pelo

arcanjo Rafael a Adão, a pedido de Deus, principiando eles por afirmar que nos Céus tudo era maravilhoso, os anjos viviam em harmonia. Até certo dia:

Satan, so call him now, his former name
Is heard no more in heaven; he of the first,
If not the first archangel, great in power,
In favour and pre-eminence, yet fraught
With envy against the Son of God, that day
Honoured by his great Father, and proclaimed
Messiah king anointed, could not bear
Through pride that sight, and thought himself impaired.
Deep malice thence conceiving and disdain,
Soon as midnight brought on the dusky hour
Friendliest to sleep and silence, he resolved
With all his legions do dislodge, and leave
Unworshipped, unobeyed the throne supreme
Contemptuous...

(Milton, 2006: 232, vv. 658-671)

E continuam:

[...] for great indeed
His name, and high was in degree in heaven;
His countenance, as the morning star that guides
The starry flock, allured them, and with lies
Drew after him the third part of heaven's host:
Meanwhile the eternal eye, whose sight discerns
Abstrusest thoughts, from forth his holy mount
[...] saw without their light
Rebellion rising, saw in whom, how spread
Among the sons of morn, what multitudes
Were banded to oppose his high decree [...]

(*Idem*: 234, vv. 706-717)

A partir da sua rebelião, cinde-se o Paraíso dos anjos: o Cosmos passa a ser visto como dois reinos, o de Deus e o de Satã. Dicotomicamente expressa, a visão de Milton corresponde a uma reinterpretação da oposição divulgada por Santo Agostinho – a Cidade de Deus, regida pela ordem divina, opõe-se à Cidade dos Homens, onde acaba por reinar Satanás. De um lado, temos o Cristianismo, resplandecente de luz e claridade, pois é o reino de Deus, e de outro lado temos a sua ausência: o reino que Satã pretende impor, onde predominam as forças das trevas. Na divulgação desta imagem de Milton teria alguma importância a teologia protestante e a de alguns teólogos da patrística como Santo Agostinho, revivificado pelo jansenismo católico ao longo do século XVII.

Para Santo Agostinho, a natureza humana, manchada pelo pecado, deu origem aos homens da cidade terrestre, isto é, da Cidade dos Homens, onde estes só veem a própria terra e o amor-próprio; já os outros, os que da cidade nasceram da graça que liberta a natureza do pecado, pertencem à Cidade de Deus, vendo nela a eterna felicidade.

Satã esforçar-se-á para impedir que o reino de Deus se alastre, tentando, mais tarde, a aniquilação do Paraíso, onde vivem Adão e Eva, tentando-os e dando-lhes o conhecimento. O arcanjo Rafael deverá também avisar Adão do que poderá perder se se deixar influenciar pelo inimigo:

As may advise him of his happy state,
Happiness in his power left free to will,
Left to his own free will, his will though free,
Yet mutable; whence warn his to beware
He swerve not too secure: tell him withal
His danger, and from whom, what enemy
Late fallen himself from heaven, is plotting now
The fall of others from like state of bliss [...].

(*Idem*: 210, vv. 234-241)

Já no canto seguinte é-nos narrada a queda de Lúcifer.

Este, acompanhado da sua legião de anjos caídos, inicia uma batalha nos céus contra os anjos, de modo a conquistar o que acha que é seu. A batalha entre os anjos comandados por Miguel é terrível: “Two days, as we compute the days of heaven, / Since Michael and his powers went forth to tame/ These disobedient” (*Idem*: 282, vv. 685-687).

O arcanjo afirma que o Céu não tolerará tamanhos actos desprezíveis, recheados de ódio e que, portanto, o inimigo deverá ser expulso para os “confins do mundo”:

Author of evil, unknown til thy revolt,
Unnamed in heaven, now plenteous, as thou seest
These acts of hateful strife, hateful to all,
Thought the heaviest by just measure on thyself
And thy adherents: how hast thou disturbed
Heaven's blessed peace, and into nature brought
Misery, uncreated till the crime
Of thy rebellion! How hast thou instilled
Thy malice into thousands, once upright
And faithful holy rest; heaven casts thee out
From all her confines. Heaven the seat of bliss
Brooks not the works of violence and war.
Hence them, and evil go with thee along

Thy offspring, to the place of evil, hell,
Thou and thy wicked crew [...].

(*Idem*: 260, vv. 262-277)

Miguel fere Satã e, pela primeira vez, ele sabe o que é sentir dor, mas rapidamente se recupera: “ [...] then Satan first knew pain,/ And writhed him to and fro convolved; so sore [...] ” (*Idem*: 262, vv. 327-329). Durante estes dois dias a batalha parecia não ter fim à vista. As hostes inimigas riem-se, pois pensam que conquistaram os céus. Porém, os anjos estão irritados com tamanha infâmia e Deus decide que deve ser o seu Filho a decidir o resultado final: “Pursue these sons of darkness, drive them out/ From all heaven’s bounds into the utter deep [...] ” (*Idem*: 282, vv. 715-716).

Ao terceiro dia, é Cristo que expulsa Satã e as suas hostes, guiando-o para os muros do Céu e empurrando-o para o Inferno, numa queda que durou nove dias:

Nine days they fell; confounded Chaos roared,
And felt tenfold confusion in their fall
Through his wild anarchy, so huge a rout
Encumbered him with ruin: hell at last
Yawning received them whole, and on them closed,
Hell their fit habitation fraught with fire
Unquenchable, the house of woe and pain.

(*Idem*: 290, vv. 871-877)

Demoramo-nos nesta obra de Milton porque a veremos implícita em *A Queda dum Anjo*. Lúcifer, como Calisto, é uma criatura, um anjo decaído, pois apesar da sua insolência perante o seu Criador e de ter tentado apoderar-se de algo que não era seu, ele foi o responsável pelo “nascimento” da humanidade: Deus criou os homens e colocou-os no Paraíso, negando-lhes a sabedoria, pois não lhes era necessária. Desta longa leitura de Milton, talvez, nós, leitores de Camilo, possamos inferir que Lúcifer foi um mal mas também um bem. Lúcifer, como Calisto, é ambivalente. Tanto o podemos considerar o causador da perdição da humanidade, como aquele que levou a luz, o conhecimento, aos homens e lhes deu a consciência de tudo.

Pascoaes, leitor e “biógrafo” de Camilo, verá esta disputa entre o Bem e o Mal como raiz do seu pensamento. Mas como sabemos o que é o Mal e o que é o Bem, o que os distingue ou o que os aproxima? “Não estão, na mesma alma, o Bem e o Mal?” (Pascoaes, 1985: 36). É uma questão de perspectiva de cada leitor? O que pode ser um

Mal para alguns pode ser um Bem para outros? São ambivalentes, tal como Lúcifer? Se entendermos o Mal como “o princípio da destruição de um ser, da sua identidade, biológica, física ou moral, da sua quiddidade ou essência [...] o mal é essencial” (Macedo, 2016: 58), enquanto o Bem “nem sequer vem do mal: o bem é uma justaposição arquitectónica, artificial, sobre o mal. O bem reflete apenas equilíbrios estáveis no seio de uma ininterrupta instabilidade. O mal é a instabilidade” (*Ibidem*). Assim, entende-se que o Bem seria provisório, enquanto o Mal seria uma constante, que nos persegue e atormenta.

Como vimos, tanto na *Bíblia* como no *Paradise Lost*, o anjo decaído é entendido como uma criatura maravilhosa na sua inteligência, astúcia e vontade. Tornou-se um anjo caído devido à sua própria vontade, movido por uma tentação. Sendo um agente tentado e tentador (Nogueira, 2000: 9), Lúcifer força o homem a optar, criando condições que o obrigam a decidir, o que, em última análise, tem um sentido positivo.

A existência de Lúcifer teria, assim, uma dupla acção sobre a humanidade: além de agir como o rival de Deus, constituir-se-ia como uma contradição, um criador de oportunidades de elevação moral, segundo Carlos Nogueira. Lúcifer, como pai da desobediência, coloca o problema da moral num patamar superior: a livre opção de todos e de cada um dos homens entre o Bem e o Mal, isto é, a afirmação de livre-arbítrio.

Lúcifer foi o primeiro e maior rebelde, logo, segundo Raymond Trousson, não deveria ser ele, perante uma divindade maligna, o princípio do Bem? O Satã de Milton é magnífico, interpretando a forma como está descrito no *Paradise Lost*, não foi escrito para ser a personificação do Diabo, representação do Mal, oposto ao Bem.

Assim, tornamo-nos cada vez menos capazes de pensar o mal como categoria moral; a palavra «tentação» já não evoca em geral verdadeiras experiências a não ser que sejam insignificantes, porque o mal se tornou inapreensível. É sentido apenas como um sofrimento vivido. O mal vem sempre depois, nunca antes.

(Bourrat, 2002: 41)

Ainda sobre a personalidade de Lúcifer, afirma Collin de Plancy: “ [...] sendo encantadora, ingénua, espirituosa, voltariana e inábil, todavia acaba por tocar e pôr em questão os grandes problemas da humanidade resumidos num só: o conhecimento” (Plancy, 2002: 12).

Logo, coloca-se a questão, a acção de Lúcifer foi moral ou imoral? E como se poderá comparar essa acção à atitude de Calisto? É o que veremos um pouco mais adiante. Por ora centramo-nos no contexto romântico em que Camilo escreve, quando a figura cristã de Lúcifer se funde com a pagã de Prometeu.

1.2. Prometeu, a queda do herói

Desde a Antiguidade Clássica, muitos foram os autores que interpretaram o mito de Prometeu, desde logo Hesíodo e o dramaturgo Ésquilo. A poetisa Safo, o filósofo Platão, e até mesmo Esopo e Ovídio, deram papel de relevo a Prometeu na criação da humanidade, sublinhando que este criara os humanos a partir do barro, com a ajuda do seu irmão Epimeteu. Sendo os dois irmãos responsáveis por dar as características aos homens e aos animais, Prometeu decidiu dar-lhes o fogo e as restantes artes da civilização. Como realça Raymond Trousson,

O mito de Prometeu acompanha a evolução da própria humanidade [...], é essencialmente uma criação social: a interdição da sociedade, o tabú que protege o fogo, geram no homem a dupla tentação de o venerar e de o dominar. [...] Este desejo de conseguir alcançar o saber, forçando a interdição, será [...] o «*Complexo de Prometeu*», a vontade de intelectualidade que é característica da evolução humana.

(Trousson, 1988: 16)

Em pleno século XIX, foram inúmeras as peças de teatro cujo tema era o mito de Prometeu. Este mito foi importante para a literatura romântica precisamente porque foi reinterpretado. “O romantismo buscava os seus antepassados e [...] descobria na antiguidade um ar de família” (*Idem*: 312). Com efeito, os românticos não eliminaram os mitos “clássicos”, como não apresentaram uma imitação servil da tradição prometeica: mudaram de “óptica”. Se Prometeu ainda continua a ser, nos dias de hoje, o generoso rebelde, tal se deve ainda à imagética romântica.

O Prometeu setecentista, pai das ciências e das artes, não ocupa um lugar importante nos românticos do século XIX. Apesar do fogo, que simboliza o espírito e a inteligência, seduzir o pensamento romântico, ele é, no século XIX, símbolo do génio mais do que da razão, da revolta mais do que da disciplina, do impulso mais do que de estudo. O que não elimina a releitura de elementos presentes nos textos clássicos. O

fogo conquistado pelo titã pode ser entendido como a noção da dignidade humana, inerente ao indivíduo, segundo Byron, que vê nele o gênio cintilante mas, sobretudo, o símbolo do gênio incompreendido, pungente e solitário, que apenas conseguiu obter a força que possui à mercê de um soberbo orgulho (Cf. Trousson, 1988: 314).

Prometeu, *Προμηθεύς*, titã conhecido pela sua astúcia e inteligência, foi o responsável pelo roubo do fogo dos deuses e a sua oferta aos mortais: Prometeu deu-lhes a oportunidade de se igualarem aos deuses, adquirindo o conhecimento. Hesíodo descrevera a criação do mundo e relacionara-a com cada uma das gerações dos deuses. Na origem dos primeiros deuses estavam os elementos primordiais do Universo: Caos, o vazio, Gaia, a terra, e Eros, a atração amorosa. Chegando à terceira geração, a dos titãs, Hesíodo relata que Prometeu é filho de Jápeto e da Oceânide Clímene, e tem como irmãos Atlas, Menécio e Epimeteu. Ao empenho de Prometeu caberá todavia um castigo correspondente à sua ousadia:

Dela nasceu um primeiro filho, o corajoso Atlas.
Depois deu à luz o ilustre Menécio e Prometeu,
engenhoso e fértil em enganos, e o desastrado Epimeteu,
que, desde o início, fora um mal para os homens que comem pão,
pois foi ele o primeiro a receber, moldada por Zeus, a mulher
virgem. [...]
A Prometeu fértil em engenhos prendeu-o com indestrutíveis laços
e dolorosas correntes colocadas no meio de uma coluna,
Depois, lançou contra ele uma águia de longas asas; ela comia-lhe
o fígado imortal, e ele crescia outra vez, todas
as noites, em tudo igual ao que, no dia anterior, comera
a ave de asas velozes.

(Hesíodo, 2014: 519-524, vv. 509-514)

Mas o que é no mito causa? E o que é efeito? O que leva Hesíodo a narrar primeiro o castigo de Prometeu, ao contrário do que fez com os seus irmãos? O seu crime já sabemos de antemão qual foi, o roubo do fogo. Mas será o castigo mais importante que o crime em si? Parece que Hesíodo quer pôr primeiro em causa a moralidade de Prometeu, ao relatar a sua punição, começando na perfídia e na astúcia, os motivos desse mesmo castigo.

Tudo teria começado com um banquete no Olimpo, destinado a selar a paz entre os mortais e os deuses mas em que Prometeu, benfeitor dos mortais, “ [...] ofereceu/ um grande boi [...] para pôr à prova a inteligência de Zeus [...] / num pérfido ardil...” (*Ibid*, vv. 536-540). Mas Zeus teria entendido a intenção de Prometeu e não a ignorou: “ [...] e

no seu coração determinou males/ para os homens mortais, que pronto haveriam de se cumprir.” (*Ibid*, vv. 551-552). O acto de Prometeu ocorre assim depois da punição e como forma de repor o equilíbrio de forças entre deuses e homens:

Zeus que conhece os desígnios imortais
e, desde então, lembrando sempre este engano,
negou aos freixos a força do fogo incansável
para os homens mortais, que habitam sobre a terra.
Mas o nobre filho de Jápeto iludiu-o,
roubando o brilho do fogo incansável que se vê ao longe
numa cana oca. Assim, atingiu de novo o ânimo
de Zeus que amontoa as nuvens e irritou-se-lhe o coração querido,
quando viu, no meio dos homens, o brilho do fogo que se vê ao longe.

(*Ibid*, vv. 561-569)

O mito de Prometeu tem, então, um sentido diferente do de Lúcifer ou de Adão, também importante para entender Calisto, o herói caído de Camilo, escritor romântico, admirador dos “clássicos”. Prometeu restabelece uma ordem quebrada. Segundo Werner Jaeger, ele simboliza aquele que devolve a luz à humanidade sofredora, pois o fogo, a centelha divina, é símbolo da cultura e do conhecimento, ambos elementos essenciais à humanidade: “ [...] quem diz Prometeu, pensa liberdade, génio, progresso, conhecimento, revolta. A sua própria polivalência coloca-o ao abrigo de uma «fixação», assegurando-lhe uma total independência” (Trousseau, 1988: 7). Prometeu, para se redimir, rebela-se contra os deuses a favor dos homens, não receando qualquer castigo que pudesse sofrer, para lhes dar a sabedoria: sacrificou-se pelos homens, tal como Cristo.

Sobre o fogo de Prometeu e a sua simbologia escreve Raymond Trousseau:

Se tudo o que se transforma lentamente se explica pela vida, tudo o que se transforma rapidamente explica-se pelo fogo. O fogo é ultra-vivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração, vive no céu. Emanas das profundezas da substancia e oferece-se como um amor. Volta a introduzir-se na matéria e oculta-se. Dentre todos os fenómenos, ele é verdadeiramente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. O fogo cintila no Paraíso e queima no Inferno. Doçura e tormento, o fogo é cozinha e Apocalipse.

(*Idem*: 13-14)

Voltamos então à mesma questão do texto de Milton, fundamental para julgar o temperamento de Calisto: o que é o Bem e o que é o Mal? O fogo tanto é um mal

porque queima, destrói e atormenta, como é um bem, porque simboliza a luz, o conhecimento, a sabedoria. Acontece com Prometeu o que aconteceu com Lúcifer: são polivalentes. Devido ao roubo do fogo, os homens igualaram-se aos deuses, tornando-se, de certa forma, “imortais” porque derrotam o tempo, criando, pensando.

Há aqui duas pequenas analogias que já nos é possível fazer. À semelhança de Deus que criou o homem do pó da terra, Prometeu, com a ajuda do irmão Epimeteu, moldou os humanos a partir do barro e, equiparando-se, também, a Lúcifer, a “luz da manhã”, que levando Eva a comer o fruto proibido, oferece à humanidade o conhecimento, isto é, a consciência. Para se vingar de Deus, Prometeu fez precisamente o mesmo que Lúcifer: mostrou a sabedoria, a inteligência, aos homens, não para se vingar de Zeus/ Deus, mas sim por achar que os humanos o mereciam. Ambos se rebelaram contra os seus pais. Porém, as suas revelias deram-se por motivos diferentes. Prometeu rebelou-se contra Zeus, roubando o fogo divino para o dar aos homens. Podemos entender esta revelia como uma acção moral, pelo bem de outrem, tendo caído devido à sua moralidade. Porém, Lúcifer rebelou-se contra Deus devido ao ser orgulho desmesurado, movido pela vingança que crescia dentro de si. As motivações do anjo decaído eram, sem dúvida, menos nobres que as do titã. Como realça Trousson:

Prometeu é o único que não tem qualquer interesse em jogo: ele sacrifica-se pelos outros e não retirará pessoalmente o lucro dos seus benefícios; é fundamentalmente o mártir da causa humana. [...] Ele não se limita a revoltar-se, a gritar o seu rancor perante os deuses, ou a libertar-se apenas a si próprio: ele destrói uma ordem antiga, nefasta, e substitui-a por uma nova concepção de vida. Ele retira aos homens a fé cega e a superstição, mas substitui esses logros por valores sólidos: a razão e a ciência. A revolta de Prometeu não se define pois como a revolta, mas sim como uma revolta.

(Idem: 331)

Tal como Lúcifer, Prometeu também é ambivalente. Apesar da sua revolta contra Zeus, o filho de Jápeto é apelidado de o “benfazejo Prometeu”, por ter dado o fogo aos homens. Todavia, não deveria ser tido em conta o facto de ter sido também por culpa sua que esses mesmos homens que tanto adorava conhecerem a desgraça? Os homens foram castigados devido ao ardil de Prometeu, tal como Adão e Eva foram expulsos do Paraíso devido à interferência de Lúcifer. Ambos são, de certa forma, uma só entidade, são o espírito da rebelião. Assim, a acção de Prometeu será inteiramente moral ou poderá possuir alguns resquícios de imoralidade, tal como a atitude tomada

por Lúcifer? A resposta fica no ar, entre um copo “meio cheio” e “meio vazio”. A mesma impressão que deixa Calisto ao leitor.

Vejamos, pois, agora mais demoradamente, a obra *A Queda dum Anjo*, e se o nosso anjo Calisto caiu devido à sua moral ou imoralidade e se este justifica a primeira parte do Mito da Queda.

1.3. Calisto, a queda de um anjo e de um herói

Na verdade, a nossa longa imersão no domínio do mito parece-nos indispensável para ler bem o autor modelo com que dialoga o leitor modelo.

Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda é a personagem principal de uma novela jocosa repleta de ironias e de críticas aos costumes sociais da época, tanto dos cidadãos provincianos como dos cidadãos lisboetas. Para David Frier, a ideia da imperfeição está omnipresente na obra: é em *A Queda dum Anjo* que Camilo mais se aproxima da natureza humana tal como ela é, criando uma personagem cuja caricatura se vai formando ao longo das páginas da novela, não com referências a normas humanas mas recordando normas divinas: “Deixá-lo feliz: deixá-lo. [...] Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoquentado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto” (Castelo Branco, 2011: 249). Nesta breve citação, vemos a incapacidade de Camilo em aceitar, com sensatez, a imperfeição do mundo e da sua personagem, pedindo-nos a nós, leitores, que deixemos o anjo caído continuar a viver na imperfeição, que “na qualidade de anjo, Calisto sem dúvida seria mais feliz” (*Ibidem*).

Um texto, este texto, é um bosque: o leitor é forçado a ter uma opinião durante todo o texto que lê; “estamos condenados”, enquanto leitores, a “perdermo-nos no bosque” (Eco, 1995: 13), isto é, no texto narrativo. O “bosque” é uma metáfora para o texto narrativo ambivalente, pois este é “um jardim com veredas que se bifurcam” (*Idem*: 12). Tal como o bosque tem diversas bifurcações, cuja escolha do caminho depende daquele que o ousa percorrer, também a leitura permite múltiplas interpretações, dependendo da narrativa e do leitor que a interpreta. Embora pareça que a obra limita o número de leitores, por procurar o leitor-modelo, aquele que compreenda o que a obra tem a dizer, faz precisamente o oposto: procura intensificar a percepção do

leitor e a sua capacidade interpretativa. Daí a necessidade de um leitor-modelo, o leitor que, não podendo ser o leitor-ideal ou o idealizado pelo autor, não deixa de querer dialogar com o texto e com a vontade de um autor também reduzível a autor-modelo (Eco, 1995: 33).

Segundo Jacinto do Prado Coelho, Calisto é um tipo social característico de uma época de transição: encarna as forças tradicionais, o moralismo antigo, o desdém do progresso e o hermetismo provinciano. Para o crítico camiliano, é muito possível que Camilo Castelo Branco reproduzisse em Calisto as características mais salientes de um indivíduo que, de facto, existiu:

Domingos de Barros Teixeira da Mota, fidalgo muito conhecido em Braga, senhor da casa vincular da Cruz, [...] homem sisudo, leitor de genealogias e cronicões, que, uma vez eleito deputado, se transformou por completo em Lisboa, com grande espanto dos conterrâneos [...].

(Coelho, 1982: 347)

Também no seu pomposo nome não deixa de transparecer a ironia: Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda. *Calisto*, κάλλιστος, é o superlativo do adjetivo masculino καλός, que em grego significa ‘belo’ e ‘bom’, sendo, assim ‘o mais belo’ ou ‘o melhor’ (os antigos gregos usavam a expressão καλοκαγαθία para descrever este conceito de belo e bom como a soma de todas as virtudes). *Elói* evoca *Eloim*, Deus em hebraico, podendo ser visto como aquele que está em contacto com o divino. *Silos* relembra, de novo, a palavra grega Σύρος, que significa sátira, poema satírico ou paródia. *Benevides* significa aquele que vive bem, como a obra bem o exemplifica. *Barbuda* é o apelido de família importante, com brasão, armas e timbre², mas não deixa de remeter o leitor para um lado selvagem do personagem, pelo menos pouco cortesão, desse aristocrata, lembrando o mito do bom selvagem, divulgado por Rousseau no século XVIII e presente ainda na concepção romântica do homem social do século XIX, corrompido pela sociedade urbana.

Fazendo justiça ao nome que Camilo lhe deu, o anjo Calisto Elói é, em 1865, um fidalgo transmontano não cortesão, morgado de Agra de Freimas, um homem de quarenta e nove anos, abastado, inteligente, mas nascido e criado nos costumes da aldeia de Caçarelhos, no concelho de Miranda.

² A análise aos diversos nomes de Calisto foi já feita no ensaio “Ironias do enunciado e da enunciação em A queda dum anjo” (Duarte, 2001: 96).

Após a morte do pai, renuncia à sua carreira nas letras e dedica-se à leitura dos clássicos gregos, latinos e seiscentistas. Interessado em genealogias, é também antigo na moral austera, na rude franqueza e na maneira de falar e vestir. Todos os conhecimentos e interesses de Calisto fazem dele um homem anacrónico, pois se interessa e age como se não pertencesse àquele século:

Os livros de Calisto Elói eram crônicas, histórias eclesiásticas, biografias de varões preclaros, corografias, legislação antiga, forais, memórias da Academia Real da História Portuguesa, catálogos de reis, numismática, genealogias, anais, poemas de cunho velho, etc. Respeito a idiomas estranhos, dos vivos conhecia o francês muito pela rama; porém, o latim falava-o como língua própria, e interpretava correntemente o grego. Memória pronta, e cultivada com aturado e indigesto estudo, não podia sair-se com menos de um erudito em história antiga, e repositório de notícias miúdas sobre factos e pessoas de Portugal.

(Castelo Branco, 2011: 18-19)

Toda a sua família descendia de ilustres fidalgos, com ascendência desde o rei D. Afonso I, tendo Calisto, portanto, uma linhagem de “puro-sangue”.

Quando tinha apenas vinte anos, casou, por interesse (como era regra nesse tempo que nada tinha de romântico), com a sua prima D. Teodora Barbuda de Figueiroa, morgada de Travanca, com o intuito de unirem as fortunas das famílias. Como a descreve Camilo, Teodora era “muito apontada em amanho da casa, ignorante mais que o necessário para ter juízo” (*Ibidem*). Há também um jogo irónico com o nome da esposa de Calisto: Teodora é “uma oferenda de Deus”³. Apesar de viverem um casamento “feliz”, não tinham filhos e poucas eram as actividades que faziam juntos:

Calisto, ao outro dia da primeira noite de esposo, por volta das sete horas da manhã, já estava a ler a *Viagem à Terra Santa*, por Frei Pantaleão de Aveiro; e, à mesma hora, a noiva andava de pé sobre um catre de pau preto rendilhado, com uma vassoira de giesta, a limpar teias de aranha do tecto.

(*Idem*: 79)

Em relação às ideologias políticas de Calisto assumimos que é um conservador, encapotado em liberal: “queria que se venerasse o passado, a moral antiga como o monumento antigo, as leis de João das Regras...” (*Idem*: 20). Tendo uma mentalidade “à antiga”, Calisto governava a sua casa de forma anacrónica: parecia que o tempo, para

³ No masculino, Teodoro significa “dádiva ou oferenda de Deus”, o que podemos associar também ao feminino, entendendo a ironia com que o autor utilizou este nome. Tem origem no nome grego *Theódoros*, Θεόδωρος, composto por *théos*, θεός, que significa Deus e *dōron*, δῶρον, dom/ dádiva.

ele, tinha estagnado no tempo dos forais, setecentos anos atrás, sendo totalmente contra o progresso do país, assunto sobre o qual acabará por debater no Parlamento.

“Calisto era legitimista quieto, calado e incapaz de empecer a roda do progresso, contanto que o progresso não lhe entrasse em casa, nem o quisesse levar consigo” (*Idem*: 21): desta forma, Calisto é o oposto de João das Regras, que foi um revolucionário. Enquanto este último foi crucial para eleição nas Cortes de Coimbra, em 1385, de D. João, Mestre de Avis, na crise de 1383 a 1385, como rei de Portugal, contribuiu também para a continuidade da independência nacional ao combater na Batalha de Aljubarrota e, como legislador, elaborou uma nova legislação no reino. Já Calisto, não tinha qualquer intenção em criar uma nova legislação, apenas queria retomar as leis de antigamente, faltando-lhe espírito de iniciativa.

A sua vida política é repetidamente uma sucessão destes e doutros equívocos. Devido à sua inteligência e excepcional capacidade oratória, Calisto aceita ser presidente da Câmara de Miranda, mas rapidamente se demite, pois o seu discurso, semelhante ao de um alcaide do século XV, não foi entendido pelos restantes vereadores.

Num encontro fortuito na rua com o boticário e o mestre-escola, quando estes debatiam sobre a desmoralização do império que se assemelhava à “perversidade dos imperadores romanos” (*Idem*: 23), Calisto, perito em história romana, interrompe-os, dizendo que aqueles tempos foram horrorosos mas que se aproximavam da realidade actual. Afirma que o país está repleto de corrupção, a mesma que destruiu a Roma imperial:

As leis antigas, que eram o baluarte das antigas virtudes, dizem os sicofantas modernos que já não servem à humanidade, a qual, em consequência de ter mais sete séculos, se emancipou da tutela das leis.

(*Ibidem*)

Calisto vive, pois, no passado, mentalmente, e politicamente também. Concordando com o que Calisto havia proferido, os cidadãos de Caçarelhos, todos os lavradores e párocos das freguesias de Miranda acham que o morgado daria um bom deputado e que deveria de ir ao Parlamento falar ao rei sobre o fim do aumento dos impostos e das contribuições desnecessárias. Os impostos remetem-nos, de novo, para o mito do bom selvagem, estado onde os impostos eram inexistentes. Tal é efectivamente a leitura que Calisto faz das leis antigas.

Calisto não quer aceitar o cargo, resiste o mais que pode às investidas dos solicitadores, pois não queria sair de sua casa e muito menos mudar-se para a capital. É desde logo o estatuto transtemporal de Calisto, a consequente resistência à mudança que o tornam num “anjo”. Isto é, tem bons valores morais, embora anacrónicos, pensa no bem do país, apesar de preferir que este fique na estagnação, é tido por um bom marido e um bom orador.

Calisto, de lusitaníssimo coração e sentimentalmente inocente para a realidade da vida no mundo (principalmente na cidade), aceita o cargo, evocando algum sacrifício. Decide-se, todavia, quando o mestre-escola lhe elogia a oratória e lhe mostra o abismo em que Portugal se encontra se ele não ajudasse a salvar a Pátria da desmoralização. Ao aceitar o cargo, a sua motivação é já ambígua: parece ceder ao ego orgulhoso, à ilusão de que seria o único capaz de salvar o país.

Sofre, assim, a sua primeira queda: cai mal aceita ir para Lisboa. Movido pelos elogios que ouviu e sentindo-se enaltecido, sofre de *hybris*, à semelhança de Lúcifer e Prometeu. Porém, esta queda de Calisto pode ser entendida de duas maneiras: como uma queda moral (se ele acreditar que poderá mudar o país, tem boas intenções, e não o faz em proveito próprio); ou como uma queda imoral (se o faz em proveito próprio, acreditando que irá beneficiar de algo). Também Prometeu cai por desejar salvar a humanidade, ou por pensar dar-lhe mais do que Zeus lhe tinha dado. Também Lúcifer cai por ousar expandir a perfeição do Criador.

Os preparativos da viagem denunciam a previsão do exílio em que se verá: leva para Lisboa o que julga que na capital não existe, leva o que sente como a sua identidade individual e colectiva: leva os livros, os enchidos típicos de Miranda e o vinho, além do seu anacrónico guarda-roupa. Antes da viagem, Calisto relê a história grega e romana, a legislação dos bons tempos de Portugal, a fim de restaurar os costumes desbaratados, recuperando as leis que haviam sido o “tabernáculo da moral humana” (*Idem*: 30).

Calisto, homem de outros tempos e gostos, não se assemelha à beleza com que o outro anjo era descrito, não estava coberto de pedras preciosas, nem pouco mais ou menos. Vejamos a caracterização física de Calisto que, como sublinha o narrador, fica até muito aquém daquilo que os leitores idealizavam no anjo descrito por Ezequiel:

Calisto Elói, naquele tempo, orçava por quarenta e quatro anos. [...] Tinha poucas carnes, e compleição [...] afidalgada. A sensível e dissimétrica do abdómen devia-se ao uso destemperado da carne de porco e outros alimentos intumescentes. Pés e mãos

justificavam a raça que as gerações vieram adelgaçando de carnes. Tinha o nariz algum tanto estragado das invasões do rapé e torceduras do lenço de algodão vermelho. A dilatação das ventas e o escarlata das cartilagens não eram assim mesmo coisa de repulsão. [...] As restantes feições de Calisto Elói de Silos eram regulares, a não querermos encarecer a alta e brunida fronte, que poderia servir de rótulo a um talento abalizado, [...] Excedia a estatura meã e era direito de pernas. No tronco havia tal inclinação, que denunciavam o arqueamento da espinha por efeito da incansável leitura e minguido exercício.

(Idem: 54)

O que terá levado o autor a demorar-se, quase numa página completa, a descrever a fisionomia de Calisto, se não era costume dele dedicar-se a descrições tão pormenorizadas dos seus personagens? Camilo, ao descrever Calisto de forma tão “realista”, parece que nos quer dar a entender que as suas características angelicais eram apenas psicológicas, e não físicas, como se comprova pelo que acabamos de citar. Camilo irá criticar, ironizando a sua “criatura”, pela forma como se veste.

O anacronismo do vestuário é uma afirmação da sua “verdadeira” identidade, da sua autenticidade, mas também, da sua “originalidade”, avessa à ditadura da Moda, mas também à ditadura do Costume, desde logo:

Calisto Elói vestia de briche da Golegã, e dos alfaiates de Miranda. A gola e portinholas da casaca eram sérias demais para estes tempos em que um homem se veste hoje à moda, e daqui a um mês corre o perigo de sair ridiculamente entrajado. Não se sabe a razão por que o morgado de Agra se afeiçoara às calças rematando em polainas abotoadas de madreperla. Vestia assim umas pantalonas em 1833, quando se matrimoniou com D. Teodora. Ou porque a esposa gostasse do feitio das calças, ou porque a moda se conservasse, mantida pelo fidalgo, na comarca de Miranda, o certo é que desde aquela época todas as pantalonas de Calisto foram talhadas pelas primeiras, e a abotoadura sempre aproveitada. [...] Fartas vezes o advertira o abade de Estevães da necessidade de reformar o vestido, e entrajarse conforme o costume. Calisto respondia que não tinha que entender em costumes, que não fossem, em lusitaníssima frase, ruins costumes. Quanto a vestiduras, dizia que o estofado das suas era português como ele, e o feitio delas era o que mais se aproximava das usanças dos seus maiores, os quais andavam mais apontados no trajar do espírito que nas galanices do corpo.

(Idem: 54-55)

Até aqui temos a impressão de que Calisto não está minimamente preocupado com a forma como se veste, não quer saber dos trajes citadinos, está mais preocupado com os seus valores morais. A forma como se veste não implica, directamente, que o seu pensamento esteja errado, ou que não possa ser levado a sério, como vem a acontecer.

Chegando a Lisboa como um “anjo em declínio”, Calisto torna-se logo ridículo pelo anacronismo do seu vestuário e das suas maneiras e é com dificuldade que analisa o que o rodeia: a Lisboa sobre a qual leu nos livros não corresponde à que está a presenciar. Aluga uma casa em Alfama, mas depressa de lá sai devido a um lamaçal, no qual sujava constantemente as suas roupas: a imagem do Paraíso Perdido está também já aqui, nesta lama que lhe suja a roupa. Além disso a cidade cheirava mal e a água não era boa, contrariando tudo o que lera em alfarrábios, que em Lisboa “se respiram suavíssimos vapores” (*Idem*: 33) e a água curava doenças. Acreditava, ingenuamente, nos livros que tinha lido sobre a capital do reino. Lisboa eram “Deceções sobre deceções!” (*Idem*: 36).

Calisto é ingénuo, linguisticamente ingénuo, porque acredita nos livros e nas palavras. Por amor à fórmula sagrada, no seu primeiro dia no Parlamento, Calisto implica com a forma de juramento, pois este era irrisório, uma mera brincadeira, sem nenhum peso na balança divina. Reclama contra a hipocrisia da Nação e que, se os deputados são capazes de jurar falsamente, então também não devem fidelidade à Nação ou ao Rei. Todavia, mesmo sendo contra a fórmula de juramento e alegando que nunca o proferiria, acabou por o fazer, dizendo que não se devem exigir juramentos se se vai cometer perjúrio: “Preceito, cujo desprezo é a causa eficiente das apostasias que desonram, dos sacrilégios que condenam a alma, e estampam na testa dos preceitos lema de opróbrio indelével” (*Idem*: 42). Relembra, então, os juramentos mais antigos da História. Até aqui, nesta firmeza em não corromper os valores morais e os bons costumes, sendo contra tudo aquilo que condena a alma humana e não siga os preceitos de Deus, Calisto mostra como é, verdadeiramente, um “anjo” caído. Há nesta fórmula falsa que ele efectivamente jura, um indício da sua queda.

As práticas culturais correm paralelamente a estas práticas políticas. Certa noite, Calisto foi ao teatro assistir a uma ópera sobre Lucrecia Bórgia. Detestou-a e prometeu a si mesmo nunca mais ir ao teatro e contribuir para a exposição das “chagas asquerosas da humanidade. [...] As devassidões postas em música dão bem a entender que geração esta é! Brinca-se com o crime, abafando-se os gemidos da humanidade [...]” (*Idem*: 44-45). Quando sabe que é o dinheiro público que subsidia os teatros, encoleriza-se e debate no Parlamento o seu desgosto em pertencer a um país que “rouba” dinheiro ao povo para pagar os luxos e as devassidões da Nação.

É neste capítulo da obra, centrado em muitas questões “linguísticas”, que nos deparamos com a formação clássica e com a latinidade de Camilo Castelo Branco, bem

aproveitada no seu Calisto quando debate com Libório de Meireles. Ambos usam nos seus discursos citações dos escritores clássicos latinos. Na sua intervenção sobre os subsídios que poderiam ser dados ao Teatro Lírico do Porto, o narrador descreve o espírito de Calisto com alusões a episódios solenes da História de Roma que contrastam com a simplicidade do assunto a ser debatido:

Os alvares da primeira manhã acharam-no passeando e declamando na estreita saleta do seu aposento. Via-se-lhe no rosto a palidez dos Fabrícios. [...] Dir-se-ia que entrava Cícero a delatar a conjuração de Catilina. Deu nos olhos dos três correligionários que entre si disseram:

– Calisto vai fazer alguma interpelação de grande alcance!

(Castelo Branco, 2011: 45-46)

Maria Helena da Rocha Pereira comenta este discurso do morgado:

[...] principia por fazer uma erudita resenha do que se passava com os teatros da Grécia e Roma, sem esquecer a instituição do *theorikon*, e cita depois frases dos clássicos latinos, como o virgiliano *sunt lacrimae rerum*, de *Eneida* [...]. Faz parte da ironia da situação que este dispêndio de erudição clássica seja feito para contrariar uma proposta de alto valor cultural.

(Pereira, 1991: 126)

Queixa-se da chacota de que foi alvo devido ao seu pensamento: “Eu irei contar aos povos que me aqui mandaram as gargalhadas com que fui recebido no seio da representação nacional, porque ousei dizer que um país carregado de dívidas não instaura divertimentos atentatórios dos bons costumes com o dinheiro da Nação” (Castelo Branco, 2011: 50). Acredita piamente que a sociedade se arruinará se continuar a subsidiar o teatro, mas nada contará aos “povos”. Calisto afirma que irá agir, mas nunca o fará.

É certo que, em todos os seus discursos no Parlamento, Calisto revela o lado positivo da sua rigidez de espírito na inteireza com que sustenta os seus valores, combatendo o partido governamentalista, encabeçado pelo Dr. Libório de Meireles, um deputado liberal que já viajou pelo mundo e é o seu opositor. Mas, apesar de ser alvo de chacota dos seus opositores, é também alvo de admiração. Calisto é uma voz contra os luxos da cidade, a “mortal peçonha, que vai cancerando o maquinismo vital da nossa independência. Rédeas ao luxo!” (*Idem*: 65), defendendo o povo contra os excessos dos impostos. Advoga o bom uso dos dinheiros públicos, lembrando que, em Portugal, cada época tem “centenares destas ilustres vítimas” (*Idem*: 62), como Luís Vaz de Camões.

A questão política torna-se, assim, subtilmente, uma questão retórica, de palavras, mais do que de actos. A par da justiça e do saneamento das finanças, defende a língua portuguesa, clara, elegante e viril, semelhante à dos mestres seiscentistas, criticando a “retórica florida” (*Idem*: 73) do deputado do Porto, com que a generalidade dos deputados se deleita: “Sou homem das serras. Criei-me por lá no trato fácil e chão dos velhos escritores; aprendi coisa de nada, ou pouquíssimo. [...] Quero-me português com os de sujeito, verbo e caso no seu competente lugar” (*Idem*: 73-76). Calisto entende que a defesa do purismo se confunde com a defesa da integridade do património espiritual da nação. Nem os governamentalistas nem os liberais defendiam a nação como ele desejava e ambicionava:

Não sei, por ora, de qual dos lados da Câmara se fala pior a língua pátria. Tenho ouvido os quinhentistas à la moda, e os galiparlas. Todos ressabem a ervilhaca; uns estão gafados de francesias, outros tresandam nos seus dizeres a bafio que os bons seiscentistas rejeitaram. Carecem de cunho nacional estes homens. O mau português principia a sê-lo, desde que mareia a pureza da sua língua. Deem-me portugueses de língua, e eu me bandearei com eles, como com portugueses de coração.

(Castelo Branco, 2011: 76-77)

Moral e intelectualmente, Calisto é superior àqueles que o gozam, apesar da sua baixa instrução. Mas acaba por comportar-se formalmente como os outros, o que torna a personagem complexa. Apesar de Calisto se manter fiel aos seus valores morais no Parlamento, acaba por se deixar influenciar pela cidade, que o conquista, num espaço de três meses.

Nesta queda de Adão há, obviamente, uma Eva. A queda de Calisto ocorre por uma causa, novamente ambígua: o amor. Quando se apaixona por Ifigénia Ponce de Leão, o amor transfigura-o, não só física, mas sobretudo psicologicamente. O anjo que até aqui era aparentemente fiel às suas crenças, tanto políticas como morais, torna-se, de certa forma, imoral: torna-se moderno, trajando de acordo com a época, muda de partido político, defendendo agora os luxos da cidade e indo frequentemente ao teatro. Muitos dos presentes se riram, então, da sua hipocrisia: “Estava ali gente que o ouvira fulminar no Parlamento o teatro lírico [...]” (*Idem*: 222). Está agora entusiasmado com o progresso que viu no estrangeiro, aquando da viagem com a amante a Paris, e lamenta o atraso em que Portugal se encontra. E todavia, antes de ir para a capital, era assim que pretendia que o país estivesse: que não progredisse e que fosse regido pelas leis antigas.

Quando regressa ao Parlamento, para espanto de muitos ministros, está do lado “em que o farol da civilização alumia com mais clara luz” (*Idem*: 226), o absolutista camuflado tornara-se liberal. E justificadamente, por uma alegada “teoria climática” de raiz iluminista⁴:

As ideias não se formam na cabeça do homem; voejam na atmosfera, respiram-se no ar, bebem-se na água, coam-se no sangue, entram nas moléculas, e refundem, reformam e renovam a compleição do homem. [...] Estou português do século XIX.

(*Ibidem*)

Mudou de tal forma que até a sua linguagem se modificou: antes utilizava uma linguagem mais vernácula, influenciado pelos autores clássicos e seiscentistas que lia; agora fala de forma mais “actual”, usando até vocábulos das ciências exactas. Há aqui certamente uma ironia de Camilo, quando introduz esta nova retórica de Calisto: ele passa de uma retórica neoclássica para uma retórica realista, quase sem passar pela romântica, que irá chegando depois, pouco a pouco. Este homem moderno é o homem da ordem e das instituições, que já nada tem a ver com o bom selvagem. Faz escola, tem discípulos:

Explicou a profissão da sua nova fé, respeitando as crenças políticas dos antigos correligionários. Disse que escolhia o seu humilde posto nas fileiras dos governamentais, porque era fidalgal inimigo da desordem, e convencido estava de que a ordem só podia mantê-la o poder executivo, e não só mantê-la como defendê-la para consolidar as posições, obtidas contra os cobiçosos delas. Reflexionou sisudamente, e fez escola. Seguiram-se-lhe discípulos convictíssimos, que ainda agora pugnam por todos os governos, e por amor da ordem que está no poder executivo.

(*Idem*: 227)

Podemos fazer aqui uma comparação entre o “anjo decaído” Calisto e anjo caído Lúcifer. Ambos têm seguidores: os de Lúcifer eram os anjos que se rebelaram com ele contra Deus e os de Calisto aqueles que partilhavam a mesma crença na modernidade.

No final da obra, o narrador afirma que Calisto, o homem das serras, de coração ingénuo, que fora da aldeia para a corrupção da cidade, o anjo do “firmamento

⁴ Parece-nos com efeito necessário sublinhar que a “teoria climática” surge, não no Romantismo oitocentista, mas no século XVIII, desde logo nos estudos de influência empirista sobre a influência do meio sobre o indivíduo. Como por exemplo em *L’Esprit des Lois*, de Montesquieu: cada país teria de adaptar as suas leis a uma forma de convivência ditada pelo clima: os mais frios tenderiam a um maior isolamento dos indivíduos e a uma menor conflitualidade social, sucedendo o inverso nos países de climas mais quentes. E o que era válido para os regimes jurídicos seria também válido para as culturas dos países da Europa do Norte (mais frios, mais sensíveis à introspecção individual) e as culturas dos países da Europa do Sul (mais quentes, mais propensos à racionalização social).

paradisiaco do Portugal velho, caiu” (*Idem*: 249). Caindo, perdeu as suas asas, isto é, as suas características angelicais, torna-se cada vez mais um homem, mas um homem ainda em transformação. O narrador sublinha que se Calisto tivesse permanecido em Caçarelhos ter-se-ia mantido um anjo, mas não conheceria verdadeiramente a vida nem seria realmente feliz. Interpretemos nós, leitores: se Calisto não partisse para Lisboa para se tornar deputado, não teria sofrido a sucessão de quedas que sofreu, logo não teria reconhecido quem era, ou podia vir a ser.

Vejamos, outra obra de Camilo Castelo Branco, *O Senhor Ministro* (1882), muito posterior a *A Queda dum Anjo*. Nela, a personagem principal também é tentada a cair, mas usa o seu livre-arbítrio, a sua vontade, para não o fazer.

Tibúrcio Pimenta estuda, por promessa de sua mãe, no seminário em Braga para se tornar padre, mas prefere andar armado em ”gaiato” pelas ruas da cidade. Ao contrário de Calisto, que tinha um coração inocente aos quarenta anos, Tibúrcio aos dezasseis anos já havia desencaminhado a sobrinha do vigário. Mas também Tibúrcio, que não tinha qualquer vocação para a carreira eclesiástica, quer salvar a Nação e o seu povo:

Declarou que não queria ser padre mau; e que não podia ser padre bom. Que o seu destino era outro, e todos lhe diziam que havia de ir longe, se se formasse em leis, por que a sua vocação era a política, fazer guerra aos Cabrais e civilizar a sua pátria.

(Castelo Branco, 1989: 50)

Desta forma, após abandonar o seminário, mesmo contra a vontade da sua mãe, Tibúrcio forma-se em Direito, em Coimbra, com todas as honras. Era tão inteligente quanto Calisto, mas em áreas diferentes: enquanto Calisto sabia o latim como língua própria, Tibúrcio dominava o francês.

Ele era sofrível latino, adivinhava a lógica, e sabia francês melhor que os professores de Coimbra. [...] O resto, a geografia do Dr. Bernardino Carneiro e a Retórica do padre Cardoso e a História do Dória requeriam apenas alguma paciência, uma dócil ignorância e muito boa fé.

(*Idem*: 81)

Bom advogado, depressa o seu nome adquiriu o prestígio necessário para o pôr a pensar em cargos mais elevados e de maior notoriedade. Sendo um bom cidadão, um bom cargo político parecia ser o desfecho lógico para a quantidade de virtudes que tinha

acumuladas. À semelhança de Calisto, também Tibúrcio se torna um bom orador político:

Tibúrcio estreara-se nos tribunais em causas crimes. A imprensa jornalística publicou trechos dos seus discursos torrenciais de eloquência comovente; mas ele não se sentia bem; apertavam-se-lhe os horizontes que sonhara. Não queria salvar delinquentes que a sua própria consciência acusava. Queria salvar a nação. Ansiava as glórias honradas do parlamento.

(*Idem*: 119)

Também Tibúrcio Pimenta quer salvar a Nação:

No fim da legislatura o dr. Tibúrcio confessava que, neste dilúvio de porcaria, as bestas eram tantas e a arca tão pequena que afinal não se salvava ninguém, por causa das bestas.

– Eu queria ser ministro três meses [...] Este país gangrenado ainda podia salvar-se com uma grande amputação.

(*Idem*: 120)

Amália, a esposa de Tibúrcio, sabendo o que custava ao marido ir à Relação defender os criminosos, pede ajuda ao tio, ao cônego, o padre João Evangelista Lopes, para que propusesse Tibúrcio para um dos círculos do Porto. Também os seus concidadãos acham que se deveria tornar Ministro, pois a sua maior preocupação era servir a Nação e representa-la, exemplarmente, no Parlamento. O cônego lá consegue um cargo superior para Tibúrcio: “A Ordem Terceira de S. Francisco estava conquistada, desde que o cônego fizera inscrever como irmão o doutor Tibúrcio Pimenta” (*Idem*: 122). Ele que não tinha querido seguir a vida eclesiástica, podia agora aceitar as benesses de tal vida. Também a Tibúrcio, como a Calisto, se anuncia a progressão política com a negação dos seus princípios. Tibúrcio Pimenta não queria ser Ministro, nem pertencer a nenhuma irmandade por lhe parecer hipocrisia:

Homens da minha inflexível independência só podem ser ministros, se o povo e as armas os impõe ao Poder Moderador. A minha coluna vertebral não se curva nem ao povo, nem aos argentários, nem à camarilha. Nunca passarei de bacharel Tibúrcio Pimenta, natural da Gandarela, e advogado nos auditórios do Porto.

(*Ibidem*)

Mas como o cônego o tornou irmão da Ordem Terceira, logo nas primeiras eleições tornou-se ministro, tendo recebido um ofício em casa que, após ler, amachucou e atirou para o chão, indignado:

Ilmo. Sr. Dr. Tibúrcio Pimenta.

A Mesa da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, desta invicta e heroica cidade do Porto, tem a satisfação de participar-lhe que ontem, em reunião geral, foi V. S.^a unanimemente eleito Ministro da mesma Venerável Ordem Terceira de S. Francisco.

(*Idem*: 124)

O final da novela realça o contraponto. Ao contrário de Calisto, Tibúrcio recusa o cargo político. Desta forma, Tibúrcio preferiu seguir os seus valores morais e manter o cargo político que já tinha e havia conquistado devido ao seu esforço, apesar de nunca realizar o seu desejo de salvar a Nação. Preferiu isso a tornar-se Ministro às custas da benesse do cónego. Soava-lhe a hipocrisia e não era moral. Tibúrcio é, assim, o contraponto de Calisto, que aceitou ser deputado para melhorar a Nação, deixando-se corromper por ela. Tibúrcio tomou a atitude correcta ou, pelo menos, a atitude mais moral:

Se o dr. Tibúrcio exercitasse dignamente as funções de Ministro na Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, poderia subir pela escada de Jacob às eminências do ministério divino como o próprio S. Francisco; [...] Mas o dr. Tibúrcio Pimenta, que principiava a combalir-se das podridões modernas, nunca foi a ministrar a Ordem Terceira [...]

(*Idem*: 125)

Não acentua este contraponto entre *A Queda dum Anjo* e *O Senhor Ministro* a importância do mito da queda na obra em estudo? Cremos que sim.

Entendemos, assim, que a queda moral de Calisto pode ser interpretada e entendida de duas formas distintas, dependendo das suas verdadeiras intenções. Quando Calisto decide ir para Lisboa, movido pelo seu orgulho enaltecido, com o intuito de salvar a Nação da corrupção, fê-lo com boas ou más intenções? Fê-lo pelo bem do povo, ou porque esperaria alguma retribuição dessa acção? Temos, então, dois modelos antagónicos que se compatibilizam pelo senso comum: se o fez com boas intenções, os resultados (ou consequências) poderão não ser bons; se o fez com más intenções, pensando nele próprio, é possível que o resultado da sua acção seja bom. Recordemos o exemplo de Prometeu: o titã roubou a centelha divina para a dar aos homens, agindo com boas intenções, mas foi castigado por toda a eternidade, pelo menos até ser salvo por Hércules; logo, o resultado foi mau. Repôs a ordem quebrada pelos deuses ou rompeu-a? Mais parece repô-la. E Lucifer? Teve boas ou más intenções quando se

rebelou contra Deus? Enquanto leitora de Camilo, parece-me que o anjo decaído agiu com más intenções, tendo também sofrido o castigo devido, a sua acção não lhe deu bons resultados. Porém, esta primeira queda de Calisto deu-se em três etapas: caiu pela Pátria, deixando-se influenciar pela cidade, caiu por amor, quando se deixa modificar pela força do *Eros* e caiu pela sua linguagem, que se modernizou, abandonando o vernáculo que sempre usara até então.

Parafraseando Costa Macedo, num ensaio intitulado “Sobre a origem do mal” (2016), entendemos que *A Queda dum Anjo* se inicia com a queda moral de Calisto, com uma primeira transgressão, a que se seguirão uma outra série de quedas que servem como consequência ou castigo desta primeira. David Frier também realça as sucessivas quedas de Calisto, expressão de uma metafísica profundamente cristã, com base na teoria de que Calisto poderá ver-se como uma figura-tipo, representante de toda uma humanidade decaída, na qual Camilo Castelo Branco acreditava (Cf. Frier, 2005: 263). Calisto não sofre algum castigo, mas sim uma regeneração moral: encaminha-se para o Bem através do Mal. Macedo afirma, citando um verso de Teixeira de Pascoaes:

Pode o ser humano começar pelo mal físico e só depois chegar de alguma maneira ao mal superior ou ao mal moral. E todo o percurso, para a beleza ou para o bem, parece necessitar de um jogo de disfarces, que tem de ser desmontado: «*O céu é apenas um disfarce azul do inferno*».

(Macedo, 2016: 58)

Calisto parece progredir socialmente mas regride. Parece regredir teologicamente, mas progride. Nessa ambiguidade está Adão. Talvez Camilo não queira que esteja só Adão, mas com cada um de nós.

E com ele, principalmente, com Camilo. De certa forma, entendemos também que Camilo Castelo Branco parece ter dado um pouco de si à personagem Calisto. Durante a sua vida, Camilo sentiu e sofreu o conflito entre a “magia” da civilização e a “sedução” da vida natural, no contacto com a “natureza”, essa vida de província em que passou a infância e a adolescência. Este conflito está explícito desde as primeiras páginas da novela, o que torna a obra profunda e dúplice. É, porém, mais reconhecível no Calisto Elói ridículo da primeira fase da novela, no “anjo” caricato, do que no Calisto Elói, já modificado, que encontraremos numa terceira fase.

Mas o que sucedeu entre elas?

Capítulo II - A Queda do Homem

*Quando a Providência vos enviar mulheres
deste raro cunho, encostai a face ao regaço
delas, e não quereis saber como é que o
inimigo de Deus enfeita as suas cúmplices
na perdição da humanidade!*

(Camilo Castelo Branco)

Veremos agora a gloriosa queda do homem. E que o nosso anjo Calisto, agora um anjo decaído, em processo de se transformar num homem, sofrerá uma nova queda, mas desta vez devido ao *Eros*. Comparando-o a Adão, que provocou a queda (ou nascimento) da humanidade ao provar o fruto proibido que Eva lhe ofereceu, também Calisto cairá ao sentir o amor pela primeira vez, quando se apaixona pela jovem Adelaide Sarmento. Eva terá sido tentada por Satanás, metamorfoseado em serpente, a “provar” do conhecimento, e ela, por sua vez, tentou Adão. E Calisto? O morgado de Agra de Freimas caiu porque descobriu o amor, razão por que traiu a esposa em pensamento, sentindo remorsos na sua consciência por tal acto. As quedas por amor são um tema recorrente na literatura, desde a Antiguidade Greco-Romana até à modernidade: vejamos o exemplo de Páris e Helena de Esparta, que levou à destruição de Troia, ou de Romeu e Julieta, que optaram por morrer um pelo outro em vez de viverem eternamente separados...

Comecemos por narrar a queda de Adão, comparando-o, depois, com as personagens camilianas, fazendo uma breve referência às quedas amorosas no nosso propósito de, uma vez mais, demonstrar a complexidade do Mito da Queda em Camilo Castelo Branco.

2.1. Adão, a queda do homem

Segundo o Génesis (do grego *Γένεσις*, "origem", "nascimento", "criação", "princípio"), Deus terá criado o mundo em sete dias e, ao segundo dia, terá dado forma

à humanidade, feita à sua imagem e semelhança: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança” (Gn 1:26). Deus cria o primeiro homem, Adão, do pó da terra, e coloca-o no jardim do Éden, para que este o pudesse cultivar e trabalhar:

E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em seus narizes o fôlego da vida: e o homem foi feito alma vivente.
E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do Oriente: e pôs ali o homem que tinha formado.

(Gn 2:7-8)

Mas para que o homem não estivesse sozinho, para que se pudesse multiplicar e frutificar a terra, Deus criou também a primeira mulher, Eva, a partir da costela do homem:

Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele. [...] Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu: e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar;
E da costela, que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão.

(Gn 2:18, 21-22)

Ambos passaram a viver no Éden, no Paraíso, alimentando-se do que Deus lhes fornecia. Estavam nus mas não tinham consciência disso, viviam em plena inocência: “E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher; e não se envergonhavam” (Gn 2:25). Tudo decorria em plena harmonia. Durante o seu período de inocência, tanto Adão como Eva parecem sensíveis à beleza dos jardins, ao brilho das diversas flores, ao chilrear das aves; o homem fica pasmado perante a grandeza do céu estrelado, com a brisa do entardecer. Tinham apenas que obedecer a um mandamento de Deus: “De toda a árvore do jardim comerás livremente. Mas da árvore da ciência do bem e do mal, dela não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gn 2:16-17).

Todavia, no versículo 3 do Génesis, é explicitada a tentação de Eva e a queda de Eva e de Adão, isto é, da humanidade. É-nos apresentada a serpente, a “mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito” (Gn 3:1), que persuade a mulher, a comer da Árvore da Ciência, do Bem e do Mal, convencendo-a de que nenhum mal lhe aconteceria se o fizesse, apenas se igualaria a Deus adquirindo todo o conhecimento: “Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que, no dia em que dele comeres, se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal” (Gn

3:4-5). Esta serpente é tida pela Teologia como sendo Satanás metamorfoseado em animal, com o único propósito de destruir a humanidade criada por Deus; simbolicamente, é um ser espiritual que ludibriou a mente humana, levando-a a cometer o mal. Eva, movida pela curiosidade e cedendo à tentação, pois viu que os frutos daquela árvore eram agradáveis à vista, deles comeu e deu também a Adão, desobedecendo a Deus. Estaríamos, segundo alguns teólogos, perante o Pecado Original, a perda da inocência:

E vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu, também, a seu marido, e ele comeu com ela.

Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.

(Gn 3:6-7)

Sentindo-se envergonhados da sua nudez esconderam-se de Deus, que os questiona: Adão culpa Eva que, por sua vez, culpa a serpente. Como castigo, Deus amaldiçoa a serpente em primeiro lugar: “Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a besta, e mais que todos os animais do campo: sobre o teu ventre andarás, e pó comerás, todos os dias da tua vida” (Gn 3:14). Adão e Eva serão severamente castigados pela sua desobediência, tendo agora (terão?) em sua posse todo o conhecimento, tanto do bem como do mal.

Até então, apenas conheciam o bem. Depois, conhecerão o mal nas suas diversas formas de discórdia:

E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente [...]

E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor terás; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.

E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz da tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela: maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela, todos os dias da tua vida.

(Gn 3:15-17)

Assim, ambos serão forçados a ter trabalhos pesados e a procurar o seu próprio alimento, algo com que não se preocupavam no Éden. O seu pecado é incutido nos seus descendentes e, por sua vez, em toda a “raça” humana: ao terem desobedecido, teriam privado toda a humanidade de uma existência em harmonia.

Deus veste-os com túnicas de pele. Não poderão mais comer os frutos da Árvore da Vida e viver eternamente no Paraíso: são expulsos do Jardim do Éden para a terra. O homem, anteriormente protegido de tudo, sente-se agora frágil, tomando, aos poucos, embora dramaticamente, consciência das suas limitações. Mas na Árvore da Vida reside ainda a esperança do homem decaído, simbolizando a esperança última do homem em atingir a perfeição.

Mas qual é, afinal, a doutrina do Pecado Original? Como explica-lo? Segundo Costa Macedo, a origem do mal explica-se com uma transgressão moral. O mesmo aconteceu no mito do Pecado Original, como é contado no Génesis. Existe na narrativa bíblica um delito moral de duplo efeito: houve uma desobediência, uma transgressão, que não só tem um castigo, como esse mesmo castigo arca múltiplas consequências e castigos.

Todavia, embora Adão e a sua descendência tenham sido castigados por Deus, nunca é mencionado no Génesis que os seus filhos nasceriam pecadores, sendo esta a noção de Pecado Original que encontramos na filosofia ocidental. Atribui-se a Santo Agostinho a ideia de transmissão hereditária do pecado, ou seja, o facto de todos os homens logo que nascem, nascerem marcados pelo pecado. Apesar da humanidade ter sido “amaldiçoada” depois do Pecado Original, a salvação ainda seria possível, dependendo do uso que os Homens fazem do livre-arbítrio: para Santo Agostinho, o mal não provém de Deus mas sim da ausência do bem que ele emana. O mal não existe, apenas a ausência de Deus.

Ainda segundo Santo Agostinho, o pecado ou o mal eram tidos como uma privação do bem ou do ser. Nascer em pecado significa nascer com a privação de algo que se deveria de ter e não se tem: a graça. Como afirma Costa Macedo, “o que se pode dizer é que há (depois do nascimento ou com a consciência do individuo) uma sensação de queda (ele cai em si), mas nada implica que essa queda represente o pecado” (Macedo, 2016: 57). Seria sobretudo Santo Anselmo (1033-1109) o responsável por esta materialização do mal moral:

Segundo Santo Anselmo, em Adão residia toda a natureza humana e portanto a natureza adâmica de cada pessoa tornava cada pessoa naturalmente pecadora. Em cada criança que nascesse, a natureza adâmica passaria, como um gene, de pessoa a pessoa, de pecador a pecador, porque, desde Adão, estava na natureza dela ser pecadora.

(Macedo, 2016: 57)

De certa forma, a queda refere-se à primeira transição humana de um estado de inocência e obediência a Deus, para um estado de culpa e desobediência. Outros teólogos defendem que será apenas com a morte de Cristo, que se sacrifica pelos pecados do Homem, que a Humanidade se tornará livre do que se iniciou com a queda, e só este restaurará a união que até então existia entre Deus e os homens.

Voltamos a John Milton. O poeta volta a retratar o tema bíblico da Queda do Homem, mas de uma forma mais demonstrativa do que a *Bíblia*. Ele inicia, logo no canto I, o argumento do poema: a queda do homem e as origens da sua desobediência:

Of men's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater man
Restore us, and regain the blissful seat [...]

(Milton, 2006: 4, vv. 1-5)

Tal como na *Bíblia*, o homem desobedeceu a Deus comendo o fruto proibido, trazendo a desgraça para o mundo, até que um “Homem Superior” restaure a humanidade, isto é, Cristo. No canto III, Deus vê a viagem que Satã faz do Caos até ao Éden, entendendo, de imediato, os seus motivos: causar a queda da humanidade:

[...] so bent he seems
On desperate revenge, that shall redound
Upon his own rebellious head. And now
Through all restraint broke loose he wings his way
Not far off heaven, in the precincts of light,
Directly towards the new created world,
And man there placed, with purpose to assay
If him by force he can destroy, or worse,
By some false guile pervert; and shall pervert;
For man will hearken to his glozing lies,
And easily transgress the sole command,
Sole pledge of his obedience: so will fall,
He and his faithless progeny: whose fault?
Whose but his own? Ingrate, he had of me
All he could have; I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall.

(*Ibid*: 108-110, vv. 84-99)

Deus entende que o homem se deixará perverter por Satã. De quem é a culpa da sua queda, senão do próprio homem? Deus criou-o justo e correcto, o seu livre arbítrio, a sua escolha, o levará a cair.

O que é curioso na interpretação do Pecado Original por Milton é o poeta fazer uma breve alusão ao amor, algo impensável de se ver na *Bíblia*. Milton escreve, explicitamente, que Adão, o mais puro dos homens, jamais havia conhecido o amor, e é ele que provocará a sua queda, nesta visão renascentista da queda do homem. Adão apaixonar-se-á por Eva e, por ela estará disposto a qualquer castigo que lhe seja dado:

So hand in hand they passed, the loveliest pair
That ever since in love's embraces met,
Adam the goodliest man of men since born
His sons, the fairest of her daughters Eve. [...]
He in delight
Both of her beauty and submissive charms
Smiled with superior love, as Jupiter
On Juno smiles, when he impregns the clouds
That shed May flowers; and pressed her matron lip
With kisses pure [...]

(*Ibid*: 162, 170, vv. 321-324, 497-502)

É o próprio Adão que confessa ao Arcanjo Rafael, que os visitou no Éden, de que estava apaixonado por Eva:

Manlike, but different sex, so lovely fair,
That what seemed fair in all the world, seemed now
Mean, or in her summed up, in her contained
And in her looks, which from that time infused
Sweetness into my heart, unfelt before,
And into all things from her air inspired
The spirit of love and amorous delight.
She disappeared, and left me dark, I waked
To find her, or for ever to deplore
Her loss, and other pleasures all abjure.

(*Ibid*: 352, vv. 471-480)

[...] here passion first I felt,
Commutation strange, in all enjoyments else
Superior and unmoved, here only weak
Against the charm of beauty's powerful glance.
Or nature failed in me, and left some part
Not proof enough such object to sustain,
Or from my side subducting, took perhaps

More than enough; at least on her bestowed
Too much or ornament, in outward show
Elaborate, of inward less exact.

(Ibid: 354-356, vv. 530-539)

Satã, ouvindo-os conversar sobre a sua proibição de comer da Árvore da Ciência, do Bem e do Mal e, vendo o quão felizes e “apaixonados” estão, ao contrário dele a quem no Caos tudo é negado, tem um solilóquio sobre o quão absurda é a negação do conhecimento aos homens, ainda que determinada por Deus:

One fatal tree there stands of knowledge called,
Forbidden them to taste: knowledge forbidden?
Suspicious, reasonless. Why should their Lord
Envy them that? Can it be sin to know,
Can it be death? And do they only stand
By ignorance, is that their happy state,
The proof of their obedience and their faith?

(Ibid: 170-172, vv. 505-527)

Nesta visão de Milton, é o próprio Satã que elabora um plano para estimular no ser humano o desejo que o tinha levado a desobedecer:

Hence I will excite their minds
With more desire to know, and to reject
Envious commands, invented with design
To keep them low whom knowledge might exalt
Equal with gods; aspiring to be such,
They taste and die: what likelier can ensue?

(Ibid: 172, vv. 522-527)

Após esse solilóquio, e aguardando que Adão e Eva adormeçam, Satã tenta Eva, num sonho, fazendo-a comer o fruto da Árvore da Ciência, do Bem e do Mal. Perturbada, Eva conta a Adão o seu sonho e este consola-a, avisando-a do perigo inimigo: “for thou knowst/ What hath been warned us, what malicious foe/ Envyng our happiness [...]” *(Ibid: 378, vv. 252-254)*. Eva não acredita no que Adão lhe diz. E, mais tarde, Satã, metamorfoseado em serpente, aproxima-se astuciosamente de Eva, vendo-a sozinha, “[...] her heavenly form/ Angelic, but more soft, and feminine,/ Her graceful innocence [...]” *(Ibid: 388, vv. 457-459)*. A serpente fala-lhe “with serpent tongue”

(*Ibid*: 392, v. 529), elevando-a acima de todas as criaturas. Desconfiada do prodígio da serpente, Eva questiona-a como consegue ela falar como os humanos: “What may this mean? Language of man pronounced/ By tongue of brute, and human sense expressed?” (*Ibid*: 392, vv. 553-554). A serpente coloca, então, o seu ardiloso plano em acção: diz-lhe que foi comendo os frutos de certa árvore do jardim que adquiriu características dos homens e que, se Eva também os comer, se igualará aos deuses:

[...] he knows that in the day
Ye eat thereof, your eyes that seem so clear,
Yet are but dim, shall perfectly be then
Opened and cleared, and ye shall be as gods,
Knowing both good and evil as they know.
That ye should be as gods, since I as man,
Internal man, is but proportion meet,
I of brute human, ye of human gods.

(*Ibid*: 400, vv. 705-712)

E Eva começa a pensar em tudo o que a serpente lhe disse: se o animal comeu os frutos da árvore e não morreu, porquê que a morte haveria de acontecer a eles, como Deus havia dito?: “In the day we eat/ Of this fair fruit, our doom is, we shall die./ How dies the serpent? He hath eaten and lives, / And knows, and speaks, and reasons, and discerns, / Irrational till then” (*Ibid*: 404, vv. 762-766). Assim, movida pela curiosidade e pelo desejo de saber mais, Eva colhe um fruto e come-o.

Era o princípio da queda, de que o Paraíso, a inocência da humanidade, se perdera:

[...] her rash hand in evil hour
Forth reaching to the fruit, she plucked, she ate:
Earth felt the wound, and nature from her seat
Sighting through all her works gave signs of woe,
That all was lost.

(*Ibid*: 404, vv. 780-784)

De imediato, Eva sentiu o mal que havia provocado, o erro que havia cometido e apressa-se a conta-lo a Adão, que a aguardava com saudade. Adão, ouvindo Eva, paralisou e um horror gélido percorreu-lhe as veias. Sabendo da fatal transgressão e da queda da sua amada, decide também sofrer o castigo que Deus lhes dará, pois sabe que o que foi feito não poderá ser desfeito e terá consequências. Dirá Adão:

Holy, divine, good, amiable, or sweet!
How art thou lost, how on a sudden lost,
Defaced, deflowered, and now to death devote!
Rather how hast thou yield to transgress
The strict forbiddance, how to violate
The sacred fruit forbidden! Some cursed fraud
Of enemy hath beguiled thee, yet unknown,
And me with thee hath ruined, for with thee
Certain my resolution is to die;
How can I live without thee [...]

(*Ibid*: 410-412, vv. 899-908)

Bold deed thou hast presumed, adventurous Eve,
And peril great provoked, who thus hast dared
Had it been only coveting to eye
That sacred fruit, sacred to abstinence,
Much more to taste it under ban to touch.
But past who can recall, or done undo?
Not God omnipotent, nor fate [...]

(*Ibid*: 412, vv. 921-927)

Milton explicita, claramente, que a queda do homem se deu devido ao amor por uma mulher e ao sacrifício de Adão por Eva. Quem provou do fruto e causou a ruína da humanidade foi a mulher, Eva. Mas Adão, que a amava e não queria continuar a viver no Éden sozinho, sacrifica-se por ela, provando também do fruto. Sendo ambos apenas um, visto que Eva foi criada a partir da costela de Adão, o castigo deve ser para ambos, eles não se podem dividir:

However I with thee have fixed my lot,
Certain to undergo like doom, if death
Consort with thee, death is to me as life;
So forcible within my heart I feel
The bond of nature draw me to my own,
My own in thee, for what thou art is mine;
Our state cannot be severed, we are one,
One flesh; to lose thee were to lose myself.

(*Ibid*: 414, vv. 952-959)

De certa forma, entendemos que a tentação e curiosidade de Eva levou à queda de Adão, que talvez não caísse se não fosse aquela acção da mulher. O amor entre Adão e Eva, que não é mencionado na *Bíblia*, mas que é a base da intriga do mito em Milton,

é um amor que leva à perdição (ou talvez à salvação?), como também veremos mais adiante ao analisarmos as personagens camilianas. Uma vez mais nos parece importante a leitura de Milton para entender o amor camiliano.

Sabendo da transgressão dos homens, Deus afirma que eles “deserve to fall” (*Ibid*: 430, v.16), “merecem a queda”. Na visão de Milton, Adão assume-se como o causador de toda a desgraça e, por consequência, da queda da humanidade. Porém, embora os “nossos primeiros pais” se sintam arrependidos são indignos do Paraíso. No dia seguinte, Adão e Eva são levados para fora do Paraíso pelo arcanjo Miguel, terminando a obra:

In either hand the hastening angel caught
Our lingering parents, and to the eastern gate
Led them direct, and down the cliff as fast
To the subjected plain; [...]
They looking back, all the eastern side beheld
Of Paradise, so late their happy seat,
Waved over by that flaming brand, the gate
With dreadful faces thronged and fiery arms:
Some natural tears they dropped, but wiped them soon;
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and providence their guide:
They hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way.

(*Ibid*: 568-570, vv. 637-649)

A partida do Éden, o final de *Paradise Lost*, não é narrada na *Bíblia*, nem se faz referência a este “novo mundo” que será povoado com as gerações futuras de Adão e de Eva. Milton parece dar a entender que, após a expulsão dos nossos primeiros pais, o Paraíso foi destruído por Deus, tendo, assim, ficado Perdido para sempre.

Há, pelo menos a partir da visão de Milton, muito difundida durante o Romantismo e evidente, a nosso ver, em Camilo, uma perspectiva diferente da queda do primeiro homem, Adão, da *Bíblia*, e cuja fonte parece-nos ser Milton.

Camilo, que certamente conhecia bem a versão de Milton por ser leitor de livros renascentistas e dos clássicos, não deixará de ter presente a sua leitura, ao escrever *A Queda dum Anjo*. Calisto é ainda Adão, expulso do Paraíso.

Mas como se dará a sua nova queda, sabendo nós que ele também se deixa levar pela tentação?

2.2. Calisto, a queda de um homem

Nas obras de Camilo, o amor é um tema recorrente, seja ele amor proibido ou contrariado, com personagens igualmente marcantes: mulheres que levam à perdição ou à salvação, homens ou mulheres fatais ou donzelas românticas que vivem para o amor, mulheres casadas que tanto dominam os homens pelas suas virtudes como muitas vezes pelos seus vícios. Os exemplos são bastante variados. Embora Camilo exalte quase sempre o casamento e as suas virtudes, por vezes também dá relevo às relações fora do casamento, transpondo as barreiras da moral, dando igual importância aos amores proibidos, contrariados ou adúlteros.

Vejamos, desde logo, a queda por amor de Calisto, narrada em *A Queda dum Anjo*. Como sabemos do capítulo anterior, o anjo Calisto Elói caiu, tendo-se tornado um homem, um Adão, possuindo agora características que o assemelham aos homens. Contudo, como todos os homens, Calisto não é imune à tentação feminina. Embora seja casado, não ama a sua mulher. É o amor, e não a mulher, que o levará a cair, à semelhança do que sucede no texto de Milton.

O morgado de Agra de Freimas era casado há cerca de vinte anos com a sua prima Teodora, não porque a amava, mas por conveniência. Era do interesse de ambos (e também das famílias) unirem as suas fortunas, não sendo o amor condição necessária ao casamento. Teodora, uma fidalga, “uma menina estimabilíssima por virtudes, mas mais feia do que pede a razão que seja uma senhora honesta” (Castelo Branco, 2011: 78), foi forçada a casar-se com o primo. Para ela, era indiferente casar-se com Calisto ou com o primo Leonardo. Desde que o pai lhe deixasse levar “para Caçarelhos umas três dúzias de galinhas e parreiros, que ela criara, não lhe ficou da casa natal coisa para sérias saudades” (*Ibidem*). Logo no final desta citação nos apercebemos de que Teodora também não nutria qualquer sentimento por Calisto. Lastima a partida do marido para Lisboa. Chega a enviar-lhe dezenas de cartas, mas a sua preocupação parece formal, aludindo a ideias feitas do que deve fazer um marido, segundo os provérbios, as frases idiomáticas, ou a religião. Veja-se como a linguagem de Teodora permanece simples, humilde, comparativamente com aquela que Calisto usava à época:

[...] já com esta são três que te escrevo, e ó por hora nem uma nem duas da tua parte. Marido! Que fazes tu que não respondes? Ando a futurar que não tens o miolo no seu lugar. Longe da vista, longe do coração, [...] lá na capital as mulheres enguiçam os

homens, e fazem deles gato sapato. [...] O pior é se tu pegas a doidejar com as mulheres, e saís do teu sério. Eras um marido perfeito como a santa religião o quer.

(*Idem*: 164)

Na altura em que esta carta é enviada, já Calisto se havia perdido de amores por outra mulher. Quando Teodora fica a saber da infidelidade do marido, apercebe-se do porquê deste agir e o motivo dos seus excessivos gastos monetários. Incitada pelo primo Lopo de Gamboa, que por interesse quer que ambos se separem, Teodora põe-se a caminho de Lisboa, com os trajes atípicos de uma fidalga, condizentes com os fatos que, outrora, Calisto também usara, mas então já desdenha: “Deu um jeito às abas do chapéu que se entortara na canastra esquecida, [...] arejou o bafio do vestido de veludo que embolorecera no Inverno passado, e deste jeito entrajada se encaixotou na liteira” (*Idem*: 231-232). A fidalga “encaixotada” na liteira é a imagem de uma mercadoria que se desloca entre dois pontos do país, sem que a viagem corresponda a uma vontade própria: vai porque tem de ir, porque é bem-mandada. Chegada a Lisboa, a fidalga dirige-se à residência da amante do marido, na Rua de São João dos Bem Casados. Clara ironia do próprio Camilo ao dar esse nome à rua, onde o adultério de Calisto era cometido à vista de todos. Teodora é recebida pela governanta da casa, pois Calisto havia viajado. Encolerizada, Teodora mostra a sua ignorância, mostrando não saber onde é a Europa, e a sua rudeza nos modos de falar: “ – Raios os partam! – vociferou Teodora” (*Idem*: 238). Mas quase logo, Teodora cede às investidas do primo Lopo de Gamboa e aceita-o como seu amante:

À saída daquela casa, D. Teodora, a consorte fiel, a mulher que fez eclipse nas virtudes conjugais do Indostão, sentiu quebrar-se o último cabelo que a prendia à história das esposas exemplares. Naquela hora funesta, lembrou-se com saudades do primo Lopo de Gamboa. O patife vencera!

(*Idem*: 240)

De certa forma, o seu afastamento de Calisto fez com que a personagem melhorasse, crescesse, regenerasse, tenha cedido ao *Eros*. Na verdade, Teodora só não pecava porque estava presa à “história das esposas exemplares”. A traição de Calisto liberta-a para sentir “saudades do primo Lopo de Gamboa” (*Ibidem*). Quebra-se assim, também em Teodora, uma virgindade de moral que somente a tolhia. O mesmo tinha acontecido com Calisto, se atentarmos nas palavras de Camilo.

Aos quarenta e quatro anos, Calisto Elói ainda era inocente e o seu coração ainda possuía “fibras virginais” (*Idem*: 79). Apesar da sua idade, tinha a inocência semelhante a Adão antes de pecar. Como afirma o narrador, “aí está o homem-anjo! Quarenta e quatro anos imaculados! Um coração que, se algumas imagens tem gravadas, são as dos frontispícios aparatosos de alguma edição *princeps*...” (*Idem*: 81). Porém, o “homem-anjo” está prestes a cair por amor⁵.

O próprio amor é um processo de aprendizagem, com euforias e quedas. É na casa do desembargador Sarmiento que, “a súbitas, do coração de Calisto ressalta a primeira faísca de amor!” (*Idem*: 103). O desembargador tinha duas filhas: Catarina, a mais velha, casada e com filhos, e a jovem Adelaide, ainda solteira. O morgado tornara-se amigo íntimo do desembargador e este pedira-lhe ajuda para “salvar a honra” da filha Catarina, por suspeitar que esta tivesse um caso extra-conjugal. Defensor da moral e dos bons costumes, Calisto promete livrar a filha do magistrado e a família de tal desonra.

Descobre o “gentil moço”, chamado Bruno de Mascarenhas. Assumindo-se como Custódio, “que é sinónimo de anjo-da-guarda, ou anjo-custódio da Ex.^{ma} Sr.^a D. Catarina Sarmiento” (*Idem*: 93), Calisto consegue falar com Bruno, convencendo-o a afastar-se: um dia mais tarde também ele será casado e não irá gostar de passar pela mesma situação de desonra em que coloca Duarte Malafaia, marido de Catarina. Calisto acusa-o de estar a destruir a família do desembargador e, finalmente, convence Bruno a viajar para França. A situação em que Calisto se envolve é manifestamente irónica, demonstrando, a hipocrisia do morgado: defendeu a honra de Catarina e da família Sarmiento, mas ele próprio está prestes a copiar Bruno de Mascarenhas, pois se apaixonará por Adelaide, a irmã mais nova de Catarina. Afirma o narrador, voz que identificamos com a de Camilo, afirmando que está impedido de mentir devido às suas condições de “historiador”:

Quer [o leitor] que se limpe da fronte deste homem o estigma de um pensamento adúltero. Honrados desejos! Mas eu não posso! Queria e não posso! Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade, inseparável do historiador sincero, [...] e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento! Estes são os ossos malditos do ofício; esta é a condenação dos infelizes artífices que edificam para a posterioridade, e exploram nas cavernas do coração humano os cimentos da sua obra.

(*Idem*: 103, parêntesis nossos)

⁵ Repare-se como é curioso a expressão “apaixonar-se”, tanto em francês como em inglês. Nestas duas línguas anglo-saxónicas a paixão implica uma queda, um cair para o amor: “*tomber amoureux*” e “*fall in love*”. Os verbos “*tomber*” e “*to fall*” traduzem-se, literalmente, por “cair”.

As poucas atenções que a jovem dedica a Calisto, a “jarreta criatura” (*Idem*: 102), no dizer dela, levam a que o morgado se apaixone ainda mais por ela. Camilo demora-se na descrição do primeiro frémito amoroso de Calisto. Fá-lo com o rigor de um médico, que outrora tinha querido ser:

[...] o morgado da Agra de Freimas sentiu no lado esquerdo do peito, entre a quarta e a quinta costela, um calor de ventosa, acompanhado de vibrações eléctricas, e vaporações cálidas, que lhe passaram à espinha dorsal, e daqui ao cérebro, e pouco depois a toda a cabeça, purpureando-lhe as maçãs de ambas as faces com o rubor mais virginal. [...] Os sintomas do amor, em muitos indivíduos enfermos, confundem-se com os sintomas do idiotismo. É mister muito acume de vista e longa prática para discriminá-los. Passa o mesmo com a ténia, lombriga por excelência. O aspeto mórbido das vítimas daquele parasita, que é para os intestinos baixos o que o amor é para os intestinos altos, confunde-se com os sintomas de graves achaques, desde o hidrotórax até à espinhela caída.

(*Idem*: 104-105)

É curiosa a forma como Camilo associa os sintomas do amor às doenças, à medicina, curso que sabemos que começou no Porto mas não chegou a acabar: parece ter tentado evitar uma interpretação em termos mentais, dando uma explicação física e humorística, ao mesmo tempo que satiriza os excessos de muitos romances românticos.

Assim, o Calisto “intransigível às carícias do amor, [...] severo e intolerante com as fragilidades do coração” (*Idem*: 82), cai. Trata-se efectivamente de uma “queda”, física desde logo:

E aqui está, que Calisto Elói [...] também sentiu a queda da espinhela, sensação esquisita de vácuo e despego, que a gente experimenta, uma polegada e três linhas acima do estômago, quando o amor ou o susto nos leva de assalto repentinamente.

(*Idem*: 105)

Ao apaixonar-se por Adelaide Sarmiento, cedendo em pensamento ao *Eros*, Calisto é um homem decaído, semelhante a Adão quando prova o fruto proibido.

Tomado por este novo sentimento que até então lhe era desconhecido, Calisto não sabia como reagir. Além do mais, o seu amor por Adelaide não é correspondido. Em sua casa, Calisto declama poemas de António Ferreira⁶ e pensa em Teodora: “A imagem de sua prima e esposa D. Teodora Figueiroa trazida ali por decreto do alto,

⁶ Autor renascentista, razoável, e pouco dado a romantismos “avant la lettre”.

antepôs-se-lhe aos olhos enleados na imagem de Adelaide” (*Idem*: 107). Calisto sente por momentos remorsos por se estar a apaixonar por uma mulher, sendo ele casado, desrespeitando a esposa. Porém, no dia seguinte, acorda alegre, com o chilrear dos pintassilgos: “Eram as alegrias do primeiro amor, aqueles momentos de céu, visita dos anjos, que todo o coração hospedou na infância, na virilidade, ou já na decadência da vida” (*Idem*: 108).

Com o amor, Calisto descobre também o ciúme, sabendo que o jovem Vasco da Cunha não era indiferente à sua amada: “Esta nova sobressaltou o peito do morgado, sem, contudo lhe enevoar os olhos do discreto juízo, a ponto de se dar em espetáculo de risível ciúme” (*Idem*: 121). Quando se retira para sua casa, Calisto reflete na transformação do seu modo de viver. A razão fazia-o evitar o sentido do abismo, mas de pouco ela lhe vale, por nunca se ter visto em semelhante situação:

Aos quarenta e quatro anos a razão pode muito, se o coração já está enervado e enfraquecido de lutas e quedas; todavia, a razão dos quarenta e quatro anos é ainda frouxa e transigente, se o coração começa a amar tão a desoras.

(*Idem*: 122)

Se não ama Teodora, o que o impede de amar Adelaide? O narrador contrapõe, com ironia, a sensaboria harmoniosa de Teodora à exaltação caótica que Adelaide provoca. Aconselha o leitor, recomendando-lhe o Paraíso de que sairá se amar: “Quando a Providência vos enviar mulheres deste raro cunho, encostai a face ao regaço delas, e não quereis saber como é que o inimigo de Deus enfeita as suas cúmplices na perdição da humanidade!” (*Idem*: 123). Entende-se que o narrador não mostra uma clara preferência por Teodora, a mulher simples que seria a salvação de Calisto, face a Adelaide, que o encaminhará para a perdição.

Simbolicamente, a conversa sobre a queda de Adão havida entre Calisto e Adelaide é o núcleo central da obra, explica-a e complica-a. Calisto compara o pecado de ambos com o texto do Génesis, revisitado, a nosso ver, pelo texto heterodoxo de Milton que faz Adão amoroso de Eva:

- [...] sabe V. Ex.^a que no paraíso existiu uma celestial ignorância, até ao momento em que na árvore da ciência tocou Eva?
- Sim... E Adão também tocou...
- Depois, minha senhora. [...] tocaram ambos, e eu compreendo que deviam ambos pecar. Maior crime seria a resistência a Eva que a Deus. Perdoe-me o céu a blasfêmia!... A que hei de eu comparar nos nossos tempos, e neste instante, a árvore

da ciência, da ciência do coração?!... Comparo-o a V. Ex.^a. [...] A V. Ex.^a. Eu contemplei-a, e... aprendi!... Hoje sei o que é coração: agora começo a estudar a maneira de o matar ao passo que ele vai nascendo.

(*Idem*: 136-137)

Dois pontos muito interessantes e curiosos nessa conversa de Calisto, sobretudo depois da leitura que fizemos de Milton. O primeiro é ele entender que o crime maior seria Adão resistir à mulher, a Eva, a primeira pecadora, tendo Adão feito “bem” em pecar com ela e por ela. O segundo é ele comparar a árvore da ciência, isto é, o conhecimento, a razão, à “ciência do coração”, ou seja, ao amor, assumindo que o aprendeu contemplando Adelaide, isto é, apaixonando-se por ela. Aqui se vê que Calisto cedeu ao amor, ao *Eros*, da mesma forma que o Adão de Milton, e é o próprio Calisto que o assume, dando-se conta da “blasfêmia” (*Idem*: 136).

Ao longo da sua queda, Calisto vai sentindo estados intermitentes de lucidez e perdição, estando os estados de lucidez associados ao Inferno e os de perdição ao Paraíso:

Os intervalos lúcidos eram-lhe intervalos de inferno. [...] mas a fada que lhe abria os tesouros virgíneos do coração, a esbelta Adelaide, bateu-lhe com as asas brancas nas pálpebras, e o homem acordou estrovinhado, a desgrudar os olhos, que se haviam fechado com duas lágrimas, as primeiras que o amor lhe esponjara do seio, e cristalizara nos cílios [...].

(*Idem*: 140-141)

Devido à sua paixão por Adelaide, Calisto inicia uma sequência de metamorfoses, que vão do aspecto físico ao mental, passando pela linguagem e a sua retórica, visual e verbal. Desde logo, Calisto moderniza-se, muda de aparência para parecer mais jovem. Primeiro, resolve cortar a barba, deixando apenas pera e meia barba, como forma de transição para bigode, pois este iria ficar-lhe bem “na tez um tanto moreno-pálida” (*Idem*: 141). Como a leitura excessiva lhe cansara os olhos, obrigando-o a usar óculos, iria agora usar “luneta de oiro e molas” (*Ibidem*). Decide também reformar o cabelo: “fez alinhar as bases de uma cabeleira que trouxera escadeada da província, e consentiu que lhe encalamistrassem dois topos rebeldes de ferro” (*Ibidem*). Começa a fumar charutos. Procura alfaiates de melhor nome e, como um alfaiate lhe falara em francês, Calisto “saiu dali a procurar mestre de línguas, e a

comprar dicionários e guias de conversação” (*Idem*: 142). Em suma, Calisto abandona, por completo, o seu aspecto de “bom selvagem”.

Calisto que nunca ligara aos trajes que usara ou até a aprender línguas modernas, estava decidido a fazê-lo. Este não era o Calisto que há um mês atrás se mudara para Lisboa, era um Calisto em transformação. Mas será uma transformação para algo melhor? O próprio narrador dá indicações de que a sua queda iminente se deve ao amor e às mulheres:

Irá perder-se aquela alma tão portuguesa, aquele exemplar marido, aquele sacerdote e glorificador dos clássicos lusitanos? O amor abrirá no pavimento da Câmara um alçapão, onde se afunda aquele grande brilhante, desluzido, mas prometedor de refulgente lume? [...] Ó mulheres!...

(*Ibidem*)

Ao saber da paixão do nosso anjo caído Calisto por Adelaide, o desembargador Sarmento manda as filhas passar uma temporada em Campolide, sob o pretexto de uma doença da neta. É apenas quando o desembargador vê o novo Calisto que se apercebe da verosimilhança da traição. Calisto contra-argumenta, alegando que, se está em Lisboa, tem que se vestir e agir à maneira da capital e que “as suas mudanças exteriores não faziam implicância às faculdades pensantes” (*Idem*: 144).

Calisto experienciava também a saudade pela primeira vez: “A saudade, em vez de lhe tirar lágrimas do íntimo, amadurou-lhe temporaneamente a apostema de sandices, que em todo o homem se cria paredes-meias com o coração” (*Idem*: 145). Não tinha saudades de Teodora, esposa que não via há meses, mas de Adelaide, que não via há dias. Por isso, decide ir até Campolide a meio da noite. O clima era de escuridão e Calisto sentia frio enquanto olhava fixamente as janelas da quinta dos Sarmento. Ao frio, o morgado recorda-se agora da “quentura e aconchego do leito nupcial” (*Idem*: 149) e da leal e imaculada mulher que deixara para trás, Teodora, a “dádiva de Deus”.

Mas a lembrança realça aqui o contraste entre a fidelidade e a traição, a antítese entre a claridade e a escuridão: Teodora, a fidelidade, é agora o Paraíso perdido, simbolizando, neste momento, o casamento infeliz. Adelaide é o oposto: é agora a mulher-demónio, que conduzirá Calisto à sua queda, simbolizando a traição e a feliz relação adúltera.

Contudo, nem a lembrança de Teodora, nem a própria se ali estivesse, faria Calisto tirar os olhos da janela de Adelaide, desde que viu perpassar uma luz pelos

resquícios das portadas. De repente, alguém abre a janela e um vulto aproxima-se. Era Vasco da Cunha e Calisto escuta a conversa entre este e Adelaide, a seu respeito:

- Antes me quero aqui escondida com a tua imagem, que ver-me obrigada a tolerar os atrevimentos de Calisto de Barbuda... [...] É um hipócrita com a brutalidade de um provinciano!... Ofereceu-me uns versos em segredo! Que ultraje! Que falta de respeito à minha posição...
- E que desmoralizada e irreligiosa criatura! Casado, já daqueles anos, legitimista, e católico, segundo diz, e ousar... Estou espantado!

(*Idem*: 152)

Ouvindo o que Adelaide dizia sobre si, Calisto fica de “coração partido”, descreve o narrador: “[...] sentia ele encher-se-lhe de amargura o coração” (*Idem*: 153). É agora, permanentemente, um homem decaído. Deambula, de noite, sozinho, de Campolide até à sua casa, em Lisboa, com os olhos repletos de lágrimas. Nunca mais volta a casa dos Sarmiento. Perde o “sizo do coração, escusado é esperar que a razão o restaure” (*Idem*: 155). O narrador diz, explicitamente, que Calisto caiu:

Calisto, digamo-lo sem refulhos, caiu. Atascou-se. Foi de cabeça ao fundo do pego em que deram a ossada o último rei dos godos [...] e várias pessoas minhas conhecidas, que experimentaram todos os sistemas de desfazer a vida [...].

(*Idem*: 156)

Ao estudar a queda de Calisto, comparando-o com a queda do primeiro homem, Adão, é impossível não referirmos Carlos de as *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, obra em que o protagonista é a personificação de um Adão Natural e de um Adão Social. Garrett descreve-nos o Vale de Santarém como o verdadeiro Éden natural:

[...] é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: [...] não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. [...] Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.

(Garrett, 2010: 157-158)

Carlos vivia, enquanto jovem, no Vale de Santarém, com a sua avó Francisca e a prima Joaninha. A imagem de um Paraíso perdido, do Éden da

infância, é visível desde que Carlos abandona o Vale, na sua juventude, e parte à descoberta do mundo:

Daquele sonho incantado que os transportara ao Éden querido de sua infância, acordaram sobressaltados... viram-se na terra erma e bruta, viram a espada flamejante da guerra civil que os perseguia, que os desunia, que os expulsava para sempre do paraíso de delícias em que tinham nascido...

(*Idem*: 254)

Toda a sua história é-nos contada pelo narrador, que confundimos com Garrett, ao longo da sua viagem de deambulação de Lisboa até Santarém. Na intriga, o paralelismo com o texto bíblico nunca anda longe. Carlos, após ter terminado a sua formação em leis em Coimbra, em 1830, decide abandonar o país e viajar para Inglaterra, devido aos desentendimentos com o frade Dinis, que descobrimos, mais tarde, ser o seu verdadeiro pai. Antes de viajar, regressa ao Vale “triste, melancólico, pensativo, inteiramente outro do que sempre fora, porque era de génio alegre e naturalmente amigo de folgar, o mancebo” (*Idem*: 209). Queria deixar de ser criança, queria abandonar o seu Paraíso, a sua família. Queria crescer.

É com esta fuga para o estrangeiro que Carlos deixa de ser o Adão Natural e se torna um Adão Social: o homem nasce puro e bom mas a sociedade corrompe-o⁷, aliás, as paixões irão corrompe-lo. Dispersa-se num amor plural. Aquando da sua estadia por Inglaterra, aloja-se na casa de três irmãs inglesas, enamorando-se por elas: primeiro por Laura, que está prometida a outro homem, depois adquire sentimentos por Júlia, e termina completamente apaixonado por Georgina, a irmã com quem menos falou. Dois anos mais tarde, é um soldado liberal e regressa ao Vale. Mal revê Joaninha, a criança que havia deixado no Éden da infância, apaixonou-se por ela: “E caiu nos braços dela; e abraçaram-se num longo, longo abraço – com um longo, interminável beijo... longo, longo e interminável como um primeiro beijo d’ amantes...” (*Idem*: 250).

Carlos, dado às paixões, não consegue decidir qual das mulheres efectivamente ama. Se Georgina, que o acompanha desde Inglaterra mas termina a relação com ele porque se apercebe de quem Carlos ama; se Joaninha, o seu amor de infância só descoberto agora. Não consegue escolher mas também, porque não sabe escolher, não pode ficar com Joaninha. É nesse momento que perde, pela segunda vez, o Paraíso.

⁷ Curiosamente, na referência ao “homem puro e bom”, estamos, novamente, perante um ideal identificado como “iluminista”. Alguns teóricos iluministas, difundidos pelo pensamento de Rousseau afirmavam que o homem é naturalmente bom e que todos nascem iguais. A sociedade é que o corrompe, em consequência das injustiças, opressão e escravidão que este sofre.

Então, deixa-lhe uma carta de despedida e abandona definitivamente o Vale e as paixões, tornando-se barão. Torna-se, então, o completo Adão Social.

É curiosa a distinção que Almeida Garrett faz entre o Adão Natural e o Adão Social, ao longo de todo o capítulo XXIV das suas *Viagens*. Para ele, o Adão Natural terá sido criado por Deus e colocado num “paraíso de delícias”, enquanto o Adão Social foi criado exclusivamente pela sociedade e colocado num “inferno de tolices” (*Idem*: 279):

O homem – não o homem que Deus fez, mas o homem que a sociedade tem contrafeito, apertando e forçando em seus moldes de ferro aquela pasta de limo que no paraíso terreal se afeiçoara à imagem da divindade – o homem, assim aleijado como nós o conhecemos, é o animal mais absurdo, o mais disparatado e incongruente que habita na terra.

(*Ibidem*)

E embora o Adão Natural se transfigure no Adão Social – devido às influências que a sociedade tem sobre ele, deixando quase de existir nele o que é bom e puro, como aconteceu com o primeiro Adão – existem ainda algumas memórias nele da sua primeira natureza, como se, de certa forma, permanecesse no Adão Social um Adão Natural movido pelo desejo de voltar à natureza. A natureza humana terá sempre mais peso que a força da sociedade? Vejamos o que Garrett nos tenta mostrar:

E quando as memórias da primeira existência lhe fazem nascer o desejo de sair desta outra, lhe influem alguma aspiração de voltar à natureza e a Deus, a sociedade, armada de suas barras de ferro, vem sobre ele, e o prende, e o esmaga, e o contorce de novo, e o aperta no ecúleo doloroso de suas formas. [...] Poucos filhos do Adão social tinham tantas reminiscências da outra pátria mais antiga, e tendiam tanto a aproximar-se do primitivo tipo que saíra das mãos do Eterno, forcejavam tanto por sacudir de si o pesado aperto das constrictões sociais, e regenerar-se na santa liberdade da natureza [...].

(*Idem*: 281)

Não generalizemos, porém, as semelhanças entre Carlos e Calisto. São distintos, embora ambos se tenham tornado barões. Carlos sentira vontade e desejo de voltar ao seu Paraíso perdido, ao Vale de Santarém. Calisto nunca desejará voltar a Caçarelhos, que agora pode ser considerado o seu “Inferno”. O seu Paraíso tornara-se agora a capital e Eva a sua Ifigénia. Calisto nunca poderá voltar a ser o Adão Natural, deixou que a sociedade o moldasse e o tornasse um homem social, um Adão Social. Construiu um novo Paraíso fora do original. Carlos é uma maior incógnita, a nosso ver. Quando

abandona a família e se torna barão, aí se torna, definitivamente, um Adão Social, resultado de ser demasiado homem: “Carlos estava quási como os mais homens... ainda era bom e verdadeiro no primeiro impulso de sua natureza excepcional; mas a reflexão descia-o à vulgaridade de fraqueza, da hipocrisia, da mentira comum. Dos melhores era, mas era homem” (*Idem*: 281-282).

Nesta obra de Garrett, o Adão Social mata o Adão Natural.

2.3. Um diálogo invulgar: *A Queda dum Anjo* e *Amor de Perdição*

Para consistência da nossa interpretação, talvez seja desejável o confronto de *A Queda dum Anjo* com outra obra de Camilo Castelo Branco, onde a queda devido ao Eros também se verifica: *Amor de Perdição* (1862).

Este romance, por muitos considerado o *magnum opus* de Camilo, escrito, segundo se diz, em quinze dias, aquando do encarceramento deste na Cadeia da Relação do Porto, é uma novela sentimental, sobre uma paixão intensa e profunda, comungando das características de uma tragédia clássica, quer pelo conflito existente entre as duas famílias principais (à semelhança de *Romeo and Juliet* de William Shakespeare), quer pela peripécia que tudo transforma (a morte de Baltazar, primo de Teresa de Albuquerque), ou ainda pelo desfecho trágico, a morte de Teresa, de Simão e de Mariana.

Bastantes similaridades já muitos encontraram entre este romance e a vida de Camilo: o encarceramento na Cadeia da Relação do Porto de Camilo e de Simão, o apelido comum de ambos, Botelho, e a mais evidente de todas, o triângulo amoroso entre Teresa, Simão e Mariana, que na vida de Camilo poderemos imaginar reproduzido entre Camilo, Ana Plácido e Manuel Pinheiro Alves. Além do mais, segundo António Bragança (Bragança, 1976), um tio de Camilo havia também estado naquela cadeia por ter ferido mortalmente um indivíduo em Viseu e, devido ao seu mau comportamento, foi degredado para Goa. Para António Bragança, é importante esta mescla de ficção e realidade, tão ao gosto da “auto-ficção” do romance camiliano.

Diz-nos Teixeira de Pascoaes o seguinte, acerca da escrita desta belíssima novela, corroborando o que afirma António Bragança:

[Camilo, já detido] Senta-se a uma pobre mesa, também de pinho, e escreve o *Amor de Perdição*, como possesso (e era-o) do seu tio Simão Botelho, cujo espectro êle vira esboçar-se, ao lado da tia Rita, quando esta lhe proferiu as fatídicas palavras: *É necessário que sejas desgraçado, para não contradizeres os fados da nossa família*. [...] A publicação do romance foi um sucesso de lágrimas nunca visto.

(Pascoaes, 1985: 106, parênteses nossos)

O enredo é bem conhecido. Em pleno século XIX, duas famílias nobres, os Albuquerque e os Botelho, viviam em Viseu, e odiavam-se por causa de um litígio em que o corregedor Domingos Botelho deu a causa ganha aos opositores dos Albuquerque. Desde aí, as famílias tornaram-se rivais. Simão era filho de Domingos Botelho e Teresa era a filha única de Tadeu de Albuquerque. E ambos se vêm a apaixonar. Este amor, qual o de Romeu e Julieta à varanda dos Capuleto, modifica Simão: deixou as más companhias, passeia apenas com a sua irmã mais nova, Rita, pelos campos. O narrador constata: “Simão Botelho amava! Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezassete anos” (Castelo Branco, 2006: 24). Em Coimbra, onde estudava, Simão parecia outro: ia às aulas, estudava com fervor, escrevia cartas a Teresa quando podia e lia as dela, ficando a saber que a ameaça de ela ir para um convento havia passado. Reencontramos aqui o tema do amor que transfigura o amador. Todo o romance *Amor de Perdição* é uma vasta reflexão sobre a dicotomia presente n’ *A Queda dum Anjo*: a de lucidez/ Inferno vs. a da Perdição/ Paraíso.

Porém, as coisas por Viseu iam-se complicando. Tadeu de Albuquerque queria casar a filha com o seu primo Baltasar Coutinho, pois acreditava que “a brandura seria o mais seguro expediente para levar a filha ao esquecimento daquele pueril amor a Simão” (*Idem*: 28). O coração de Baltasar inflamou-se tão depressa de paixão quando soube da vontade de seu tio, como o coração de Teresa congelou de terror e repugnância. Simão vai a Viseu, sem os seus pais saberem, visitar Teresa, no dia em que se celebravam os seus anos. Ficou hospedado em casa do ferrador João da Cruz. O plano era encontrar-se com Teresa no jardim de sua casa, mas esta apercebe-se de que Baltasar desconfia de algo, e manda Simão voltar noutro dia. Mais tarde, Teresa é encerrada num convento em Viseu e depois no Monchique, no Porto. “Teresa entrou sem uma lágrima. [...] – Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo” (*Idem*: 60-61).

Mariana, a filha do ferrador, “moça de vinte e quatro anos, formas bonitas, um rosto belo e triste” (*Idem*: 42), já há muito que admirava Simão, por ser o filho do

salvador de seu pai, apaixonando-se por ele. Era o oposto de Teresa. Enquanto Mariana tudo fará por Simão, nunca esperando qualquer retribuição, sacrificando-se por ele, Teresa estará num estado de inação, enclausurada num convento, esperando que a morte lhe tire o sofrimento. Mariana poderia ter sido a salvação de Simão, se este tivesse deixado o seu coração ama-la.

Entretanto, Baltasar prepara uma emboscada para matar Simão, numa altura em que este se preparava para visitar Teresa, antes de esta ir para o convento em Viseu. João da Cruz apercebe-se e ajuda Simão mas este é gravemente ferido num ombro. Mariana é enfermeira dedicada de Simão, que lhe trata do ferimento, lhe dá de comer. Simão, mesmo magoado, continua a escrever para Teresa, cartas bastante emotivas, como os leitores conhecedores do romance deverão saber. É nesta ocasião que Simão se apercebe de toda a dedicação de Mariana e de que ela também o amava. “Passou-lhe na mente, sem sombra de vaidade, a conjectura de que era amado daquela doce criatura” (*Idem*: 76). Mesmo sabendo disso, Simão optará sempre por Teresa, a sua perdição. Se Simão escolhesse Mariana, talvez não tivesse tido o fim que teve, não seria preso e condenado, não sofreria. Dizendo algo semelhante ao que o narrador afirma no final d’ *A Queda dum Anjo*, se Simão tivesse escolhido Mariana, com certeza teria sido feliz. Mas coloca-se a questão, como ficaria a sua consciência por ter abandonado Teresa à sua sorte e destino traçado? Mariana oferece-se para ser ela a levar as cartas de Simão a Teresa, mesmo que isso a magoe, mas fá-lo na mesma porque ama Simão e por ele tudo faz. Diz o narrador a respeito do anjo que é Mariana:

O que sofrias, nobre coração de mulher pura! Se o que fazes por esse moço é gratidão ao homem que salvou a vida a teu pai, que rara virtude a tua! Se o amas, se por lhe dar alívio às dores, tu mesma lhe desempeces o caminho por onde te ele há de fugir para sempre, que nome darei ao teu heroísmo?! Que anjo te fadou o coração para a santidade desse obscuro mártirio?!

(*Idem*: 83)

Nota-se claramente na citação supracitada a relevância ou preferência que o narrador dá a Mariana, a típica mulher-anjo do Romantismo, o símbolo do sacrifício por amor. E após conversar com Teresa no convento, o pobre anjo com o seu coração sofrido, ainda pensa, chorando: “Não lhe bastava ser fidalga e rica: é, além de tudo, linda como nunca vi outra!” (*Idem*: 87).

Simão decide resgatar Teresa, de forma imprudente, antes de esta partir para o Porto. Escreve-lhe outra carta, onde nos apercebemos de que ele antecipa para si um

mau destino: “Lembra-te de mim. Vive, para explicares ao mundo, com a tua lealdade a uma sombra, a razão por que me atraíste a um abismo” (*Idem*: 90). Quando Simão afirma “me atraíste para um abismo”, identifica Teresa como a sua perdição, abismo de que não conseguirá salvar-se. Perdeu-se, caiu.

Na tentativa de resgatar Teresa, envolve-se numa discussão com Baltasar, acabando por o matar. Assume-se como culpado e não quer qualquer defesa. Se Teresa está perdida, ele também está. Simão repete os argumentos do Adão de Milton. Só aceita a ajuda de Mariana, que chora quando o visita no cárcere: “Não quero ver lágrimas, Mariana [...] Aqui, se alguém deve chorar sou eu; mas lágrimas dignas de mim, lágrimas de gratidão aos favores que tenho recebido de si e de seu pai” (*Idem*: 101). A consciência atormentada de Simão por ser amado por duas mulheres recorda-nos Calisto, em Campolide, lembrando-se da esposa Teodora mas desejando ver Adelaide. Simão sabe que Mariana está disposta a morrer por ele, mesmo sem ser amada, é um autêntico anjo, e vê Teresa morrendo amada. Ambas são exemplo da mulher-anjo do Romantismo:

[...] Mariana o amava até ao extremo de morrer. Por momentos, se lhe esvaiu do coração a imagem de Teresa, se é possível assim pensá-lo. [...] e veria Mariana como o símbolo da tortura, morrer a pedaços, sem instantes de amor remunerado que lhe dessem a glória do martírio. Uma, morrendo amada; outra, agonizando, sem ter ouvido a palavra «amor» dos lábios que escassamente balbuciavam frias palavras de gratidão.

(*Idem*: 108)

No Monchique, Teresa vai definhando mas escrevendo a Simão, incitando-o a segui-la na morte. Teresa é, sem qualquer dúvida, a sua perdição. Simão transita do cárcere de Viseu para a Cadeia da Relação do Porto, e vê a sua pena minorada em dez anos de degredo na Índia e Mariana decide acompanhá-lo. Simão avisa-a de que nunca a amará. Partem dois anos depois. Simão vê ao longe, Teresa à janela do convento e despedem-se. É nesse instante que Teresa sucumbe; e, pouco depois, Simão adoece e acaba também por morrer. Simão “amou, perdeu-se e morreu amando” (*Idem*: 14). Ao ver o corpo do amado lançado à água, Mariana atira-se ao mar, levando consigo as cartas de Simão e Teresa: “Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços” (*Idem*: 167).

O amor não é um programa, não se controla. Surge quando o ‘anjo’ menos espera.

Calisto Elói cai quando descobre o amor aos quarenta e quatro anos, apaixonando-se pela jovem Adelaide, traindo a sua esposa em pensamento. Simão Botelho cai, apaixonando-se na sua juventude por Teresa, quando a vê da varanda de seu quarto. O *Eros*, o amor, leva os homens à ruína, é algo inevitável da condição humana. As mulheres são a tentação e perdição dos homens. Eva levou Adão a pecar, sendo a causadora da sua expulsão do Paraíso. Adelaide Sarmiento fez com que Calisto conhecesse o amor e caísse. Teresa fez o mesmo a Simão. Se o amor é fortuito, a escolha em ceder à tentação depende do homem. O mesmo aconteceu com o autor, Camilo Castelo Branco. Este perdeu-se de amores por uma mulher casada e teve como consequência o encarceramento, acusado de adultério. Camilo, como Adão, não pode abandonar Ana, a sua Eva.

Segundo Carlos Querido, juiz-desembargador do Tribunal da Relação do Porto, Camilo ponderou o suicídio antes de se entregar à prisão. Tendo fugido, ou melhor, deambulando pelo Norte, pensando na sua vida e no que haveria de fazer, debruçou-se sobre a ponte do Tâmega em Amarante, se se devia ou não de atirar, o que, citando o juiz-desembargador “ilustra o inferno em que viveu ou a imagem de perdição que nos quis transmitir” (Querido, 2017: 1). Veja-se o que nos diz Camilo nas *Memórias do Cárcere*, em que a queda sugere Amor e Morte:

À meia-noite estava eu debruçado no parapeito da ponte [...] Pensava em medir o salto da ponte do Tâmega, que derivava murmurando e desenrolando as fitas de prata que lhe emprestava a lua. O suicídio é-me ideia tão habitual, que já nem poesia nem grandeza tem para mim. Logo que este modo de morrer, à força de ser meditado e premeditado, se desprestigiou [...]. A este desprezo da morte vem de seu desprezo da vida.

(Castelo Branco, 2011: 54)

O amor conduz à queda, tal como a verdadeira moral. Comprova-se, mais uma vez, a transversalidade do Mito da Queda na vida e obra de Camilo Castelo Branco.

Mas, para todas as quedas haverá uma possibilidade de redenção?

Capítulo III – Entre o Anjo e o Homem

Deixá-lo feliz: deixá-lo. [...] Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoucado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto.

(Camilo Castelo Branco)

Chegando ao último capítulo desta tese, tentaremos situar Calisto entre o mundo terreno e o espiritual, estando ele entre o anjo e o homem, tal como o célebre “roseau pensant” de Pascal, que oscila entre a posição erecta e a posição vergada, entre o alto e o baixo. Veremos como Calisto se transforma num novo homem, um Novo Adão, quando se apaixona verdadeiramente por Ifigénia Ponce de Leão, que o narrador entende como mulher-demónio, mas que, de facto, mostrou ao morgado o caminho para a salvação, levando-o a um Mundo Novo: Paris, a capital europeia do século XIX.

Analisaremos também como a queda/ ascensão de Cristo se pode equiparar à de Calisto nesta última etapa, sabendo que ambos, de certa forma, ascenderam aos céus, embora de forma diferente. Este amor de Calisto por Ifigénia, que o levou à salvação, é semelhante ao de Afonso de Teive por Mafalda, em *Amor de Salvação*: ambas as personagens masculinas escolheram o bem, a salvação, ficando com mulheres-anjo.

3.1. Cristo, um Deus feito Homem

No imaginário judaico-cristão, Cristo, do grego *Χριστός*, *Khristós*, significa aquele que foi “ungido”, significando o Messias, o Filho de Deus, tanto aguardado pelos cristãos. Segundo o Velho Testamento, Cristo nasceu de uma mulher terrena, Maria, ainda virgem, por intermédio do Espírito Santo: “Eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho [...]” (Is 7:14). Cristo é, portanto, tanto divino como humano, pois anda na terra como um deus feito homem, isento de todos os pecados. No Velho Testamento,

é Deus que anuncia que colocou o seu espírito no seu Filho para dar uma nova oportunidade de redenção à humanidade:

Eis aqui o meu Servo, a quem sustenho, o meu Eleito, em quem se compraz a minha alma; pus o meu espírito sobre ele; juízo produzirá entre os gentios. [...] Para abrir os olhos dos cegos, para tirar da prisão os presos, e do cárcere os que jazem em trevas. [...] Surdos, ouvi, e vós, cegos, olhai para que possais ver.

(Is 42: 1, 7, 18)

Também no Velho Testamento, nos Salmos e no livro de Zacarias, se lê a profecia de como Cristo será traído e vendido por trinta moedas de prata, por Judas, embora o nome do discípulo não seja mencionado. Veja-se, pela mesma ordem, as seguintes passagens do Velho Testamento, lidas como profecias do Novo:

Até o meu próprio amigo íntimo, em quem eu tanto confiava, que comia do meu pão, levantou contra mim o seu calcanhar.

(Sl 41:9)

E pesaram o meu salário, trinta moedas de prata. O Senhor pois me disse: Arroja isso ao oleiro, esse belo preço em que fui avaliado por eles. E tomei as trinta moedas de prata, e as arrojé ao oleiro, na casa do Senhor.

(Zc 11:12-13)

Embora Cristo pregasse a palavra de Deus, o povo acusou-o de blasfêmias. Mesmo assim, será ele a morrer pelas transgressões da humanidade, redimindo os pecados cometidos desde Adão: “Eu, eu mesmo, sou eu que apago as tuas transgressões, por amor de mim [...] ” (Is 43: 25). É o profeta Isaías que descreve o sofrimento de Cristo pelos homens:

Verdadeiramente, ele tomou sobre si as nossas enfermidades, e as nossas dores levou sobre si: e nós o reputámos por aflito, ferido de Deus, e oprimido. Mas ele foi ferido pelas nossas iniquidades: o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados. Todos nós andamos desgarrados como ovelhas; cada um se desviava pelo seu caminho: mas o Senhor fez cair sobre ele a iniquidade de nós todos. Ele foi oprimido, mas não abriu a sua boca: como um cordeiro foi levado ao matadouro, e, como a ovelha muda, perante os seus tosquiadores, ele não abriu a boca. [...] mas ele levou sobre si o pecado de muitos, e pelos transgressores intercede.

(Is 53: 4-7, 12)

Pouco antes de morrer na cruz, Cristo entrega a alma a Deus e aceita o que do amor virá. Porém, passados três dias da sua morte ressuscita: “Depois de dois dias, nos dará a vida: ao terceiro dia, nos ressuscitará, e viveremos diante dele” (Os 6: 2). Caminha, novamente, pela terra durante quarenta dias, após os quais, ascende aos céus e fica à direita do seu Pai: “Assenta-te à minha mão direita, até que ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés” (Sl 110: 1).

Os momentos mais importantes da vida de Cristo a que tentarei aqui dar destaque, podem, de certa forma, ser comparados a Calisto: são o seu Ministério, a Tentação, a Transfiguração, a Ressurreição e a Ascensão. O nosso anjo decaído, agora homem em transformação, na sua terceira “queda” passou por momentos semelhantes, que me parece que sejam pertinentes referir.

Cristo prega e vai reunindo apóstolos à medida que avança pelas terras da Galileia. Calisto também acaba por ter os seus “seguidores”, os deputados que passam a seguir os seus ideais. Calisto influencia-os com as suas palavras. Cristo tinha o Verbo, a palavra divina para convencer o povo, não o influenciou. O mesmo sucede com Calisto, afinal.

Calisto Elói passou, como Cristo, pelo caminho da tentação, embora de forma diferente: ambos se pensam, por momentos, abandonados por Deus, ou lhe pedem para não beber do cálice. Neste ponto, podemos aferir que tanto Cristo como Calisto foram tentados, mas ambos cedem ao amor.

É numa montanha sem nome que Cristo se transfigura diante dos seus apóstolos, “transfigurou-se diante deles; e o seu rosto resplandeceu como o sol, e os seus vestidos se tornaram brancos como a luz” (Mt 17: 2). À semelhança de Cristo, Calisto também se transfigura. É quando Calisto se transfigura que se revela um “anjo humanizado”, isto é, um ser intermédio entre o terreno e o divino.

– Não sei o que é a felicidade. Tenho quarenta e quatro anos, e ainda não vi uma aurora benigna. Muitos anos procurei aturdir-me no estudo. [...] Eu tinha consumado a paralisia do coração, e chamado sobre mim os hábitos da velhice. A minha vinda para Lisboa foi o ressurgimento da vida, sepultada antes de haver consciência de si. Achei-me entre homens, aquecidos à luz deste século. [...] Vi-me no passado, e tive pesar, e saudade, e pejo da minha mocidade... [...] Eu disse tudo: confessei-me diante de um anjo de Deus.

(Castelo Branco, 2011: 175-177)

Calisto tem também, à sua medida, uma morte e uma ressurreição: a sua travessia no deserto, política e amorosa, quando abandonado pelos correligionários. Mas o amor redime-o, até socialmente.

À semelhança de Cristo, que ascendeu aos céus e se tornou, novamente, divino, Calisto Elói também “ascendeu” aos céus quando se transfigura num novo homem. Conhecendo-se a si próprio, o morgado toma conhecimento, não só dele, mas também do que o rodeava, de tudo o que desconhecia antes de chegar à capital.

Retomemos a *Paradise Lost*, apenas para termos uma pequena noção de como o tema de Cristo é aqui tratado de forma diferente do da *Bíblia*. Milton descreve que foi Cristo que se ofereceu para resgatar a humanidade das suas iniquidades, pois o seu Pai estava decidido a destruir toda a humanidade pelas suas transgressões:

Behold me then, me for him, life for life
I offer, on me let thine anger fall;
Account me man; I for his sake will leave
Thy bosom, and this glory next to thee
Freely put off, and for him lastly die
Well pleased, on me let Death wreak all his rage;
Under his gloomy power I shall not long
Lie vanquished; thou hast given me to possess
Life in myself for ever, but thee I live,
Though now to Death I yield...

(Milton, 2006: 116-118, vv. 236-245)

Deus aceita a expiação através do seu Filho e, na terra, ele será Deus e Homem, o seu amor pelos homens é maior do que a sua glória. Qualquer castigo que Deus queira dar aos homens, deverá recair sobre ele:

I go to judge
On earth these thy transgressors, but thou knowst,
Whoever judged, the worst on me must light,
When time shall be, for so I undertook
Before thee; and not repeating, this obtain
Of right, that I may mitigate their doom
On me derived, yet I shall temper so
Justice with mercy, as may illustrate most
Them fully satisfied, and thee appease.

(*Ibid*: 432, vv. 71-79)

Tudo o que Cristo padeceu também é narrado por Milton:

For this he shall live hated, be blasphemed,
Seized on by force, judged, and to death condemned
A shameful and accursed, nailed to the cross
By his own nation, slain by bringing life; [...]
and the sins
Of all mankind, with him there crucified [...]

(*Ibid*: 556-558, vv. 411-414, 416-417)

Como entendemos, tanto na *Bíblia* como no *Paradise Lost*, Cristo é reconhecido como o salvador da humanidade, aquele que morreu pelas iniquidades dos homens, ascendendo, depois, ao Céu. Em *A Queda dum Anjo*, Calisto sofre sucessivos *avatares* para nos mostrar como pode um anjo caído voltar a levantar-se.

3.2. Calisto, um homem à imagem de Deus

O nosso Calisto Elói parece-nos ter algumas semelhanças com Cristo, na medida em que, como ele, é um ser intermédio, inscrito entre o terreno e o divino. Terá sido intenção de Camilo este paralelismo? Ou nós, leitores de Camilo, é que abusadamente o inferimos?

Treze anos depois de Camilo publicar *A Queda dum Anjo*, Guerra Junqueiro terá iniciado o seu *Prometeu Libertado*, poema épico com cinco cantos. Nunca chegou a concluí-lo, apenas escreveu o primeiro canto e os resumos dos restantes. Nele, Prometeu seria libertado por Cristo no final. Luís de Magalhães, que prefaciou a obra, vê na aproximação dos dois grandes símbolos, Cristo e Prometeu (o primeiro simbolizando a consciência, a fé e a razão, o segundo a ciência, a liberdade e o sentimento) a formulação de um tempo utópico. Citando o testemunho do próprio: “quando estes dois termos do espírito humano, há tantos séculos afastados, se fundirem numa harmonia completa, o homem desde esse momento será justo, será bom, será feliz” (Spitteler, 1988: 417). Luís de Magalhães sintetiza:

O maior problema da humanidade – o *sentido* da vida colectiva e as suas bases morais, – é o objecto e a essência do *Prometeu* de Junqueiro. Duas grandes figuras simbólicas e muito afins, embora representem concepções diversas do mesmo princípio, são ali postas em presença: Cristo e Prometeu, – a essência divina e a substância humana, o

ideal e a acção, o espiritualismo e o naturalismo, a aspiração mística e a aspiração humana do Bem, o amor e a revolta, a crença e a razão, a conformidade com a Vontade soberana e ignota que impera no misterioso Universo e a luta da vontade humana contra o destino.

(*Idem*: 418)

Junqueiro tencionara escrever uma síntese superadora do drama da história, sobre a procura do homem pelo significado da vida na terra, procurando, de todas as formas que lhe são possíveis, as condições para a sua felicidade, material e moral. Na sua obra, Cristo e Prometeu apenas se encontrariam no final, quando Prometeu fosse liberto. Cristo encontra as condições para a felicidade do homem na vida interior, ou seja, está em nós próprios, no nosso espírito. Já a Prometeu vê-o no domínio do homem sobre a natureza, na conquista do fogo, na posse de riquezas, na aquisição do saber. De modo a libertar os homens, Prometeu destrói os deuses, fazendo um deus de cada homem; porém, origina uma tirania: a tirania do “Deus-Milhão” (*Idem*: 432), escravizando a humanidade, semeando a miséria e a fome. Revoltado, Prometeu mata o Deus-Milhão. E surge outra ditadura: a de cada homem sobre cada homem, transformando-se então o escravo liberto num tirano. Rebenta a revolução social, os saques, os incêndios, a anarquia: o niilismo. Prometeu está desiludido e miseravelmente infeliz. Tudo o que fez para libertar os homens fora em vão. Só em Cristo, no amor, na renúncia, no sacrifício, na solidariedade humana, está o bem, e na esfera espiritual está a única liberdade. Aparece-lhe Cristo, que lhe fala e o converte, e Prometeu afirma “Só agora sou livre! Foi Cristo que me libertou!” (*Idem*: 433). Os dois mártires, torturados pelo amor aos homens, é o Filho de Deus que persuade, domina e converte o outro, no poema de Junqueiro. Luís de Magalhães conclui:

A visão do cataclismo social que ameaça o mundo, da escravidão plutocrática, da anarquia demagógica, da reacção espiritualista contra o materialismo utilitário e da aspiração a uma nova ordem moral, que equilibre, na justiça e no bem, a vida das sociedades, – tudo isso se encontra no poema de Junqueiro, tudo isso estava no seu alto pensamento e no seu grandioso plano.

(*Idem*: 423)

Vemos, de certa forma, uma aproximação entre Cristo e Prometeu, um *Prometheus-Christus*, tal como vimos no primeiro capítulo desta tese a comparação entre Prometeu e Lúcifer. O nosso Calisto parece-nos, de certa forma, no meio destas três personagens, que se interligam pelas suas acções.

Mas em que medida o nosso anjo caído Calisto pode ser considerado um herói prometeico, redentor? Calisto Elói não se sacrificou por nada nem por ninguém. Todas as decisões e atitudes que tomou foram pensadas no que poderia vir a receber. Foi para Lisboa com o intuito de impedir o aumento dos impostos, mas acaba por se deixar “levar” pela capital. Escreve versos para Adelaide Sarmiento e segue-a até Campolide pois acredita que ela também nutre sentimentos por ele. Tudo o que ele faz é na expectativa de receber algo em troca, opondo-se, assim, a Prometeu ou a Cristo, que nunca esperaram retribuição pelo que fizeram. Calisto é egocêntrico e só pensa em si próprio. Porém, ele é apresentado por Camilo como o indelével exemplo de todo um percurso de descoberta interior, de libertação e regeneração do espírito, de como o acesso ao conhecimento e ao amor é capaz de transformar o homem. Desta forma, talvez possamos afirmar que foi em Lisboa que Calisto “sacrificou” a sua identidade social e cultural para adquirir a sua identidade própria, conhecendo-se a si mesmo.

A revisitação de Cristo ou de Prometeu por Calisto pressupõe no protagonista de Camilo um constante e permanente desejo de conhecimento. O homem não pode ter o conhecimento de tudo, se não seria um Deus na terra. Adquirindo cada vez mais conhecimento, o homem vai perdendo o seu instinto animal, passa a usar a inteligência, adquirindo autonomia, livre-arbítrio. Como vimos, o texto de Camilo tinha colocado uma questão em aberto: o que seria do homem sem a inteligência e esse livre-arbítrio? Parece-nos que esta questão colocada por Camilo é indissociável do que ele concebeu como “queda de um anjo”.

É evidente que esta aproximação entre Calisto e Prometeu ou entre Calisto e Cristo é, obviamente, irónica. Desde logo porque a insolência, a *hybris* necessária para criar o herói romântico assenta na ironia.

Derivada do grego, *eironeía* (εἰρωνεία), a ironia é uma figura de retórica que consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa, deixando uma certa distância entre aquilo que dizemos e o que realmente pensamos. Ou seja, mostra uma certa ignorância da nossa parte, sincera ou simulada, permitindo que quem a ouve ou lê, entenda o que efectivamente quer ouvir ou ler. Na literatura, a expressão literária da ironia permite aos autores “criticar” ou “gozar” com alguém ou alguma coisa, mas de forma indirecta, tentando que o leitor tenha uma determinada reacção, accionando ou não um sentimento de cumplicidade. Esse distanciamento crítico da ironia, como diz Maria de Lourdes Ferraz, pode assemelhar-se ao humor, ao sarcasmo, à sátira, podendo ser confundida com o cepticismo, a troça, a impostura ou a mentira; ocupa uma “terra de ninguém”

(Ferraz, 1987: 15). Lourdes Ferraz também afirma que a ironia abre caminho ao subjectivismo romântico, um subjectivismo em que a força da experiência não é negada, mas sim reformulada pela autoridade da imaginação individual.

A ironia romântica parece a associação de dois termos incompatíveis, uma vez que o Romantismo se liga à ideia de Modernidade, de uma nova visão do autor que tem uma certa objectividade dentro da sua própria subjectividade. Desta forma, a ironia romântica daria forma a uma mudança do século XVIII para o XIX, uma reformulação do modo como o autor, enquanto criador da sua obra, exhibe uma maior capacidade auto-crítica naquilo que produz. Mais que uma característica do Romantismo, a ironia seria “sobretudo o fundamento último da estética romântica” (*Idem*: 39), “o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialéctico entre realidade e ficção” (*Idem*: 42).

Tal definição de ironia pouco tem a ver com a ironia socrática. A ironia socrática era um processo metódico de perguntar ingenuamente sobre algo, criando um conceito para depois o refutar. Não pretendia constranger quem o ouvia, mas tornar o seu pensamento mais claro, desfazendo ilusões. A ironia socrática não pretende, aparentemente, ridicularizar mas sim trazer à tona o entendimento. A ironia romântica, pelo contrário, é uma representação da dualidade do autor, do narrador, da personagem, que simultaneamente constrói e destrói a sua imagem.

Assim entendemos nós a ironia existente na caracterização de Calisto Elói, a crítica que Camilo continuamente lhe faz, a ele, aos seus costumes, ao povo burguês lisboeta, aos políticos do Parlamento que tem uma boa oratória mas pouco fazem e às normas da época, à estagnação do país, entre outros aspectos. Esta ironia tem um propósito, não só o de permanentemente degenerar e regenerar a personagem, o narrador, o autor, mas também o de mostrar como a literatura transforma o mundo ao criar um espelho em que o objecto simultaneamente se reconhece e se nega. É pela ironia que Calisto se acusa, nos acusa. É pela ironia que Calisto se redime, nos redime.

Em Camilo Castelo Branco, a salvação chega pelo amor, é ele que “depura e transfigura”, segundo Jacinto do Prado Coelho (1983: 186). Efectivamente, o amor irá transfigurar o nosso “anjo” Calisto Elói, novamente, mas desta vez não o levará pelo caminho da perdição, como ia acontecendo com Adelaide Sarmiento, mas sim através da descoberta de si mesmo, da sua identidade enquanto novo homem, com Ifigénia Ponce de Leão, o seu amor de salvação. Vejamos então a tortuosa salvação do morgado, o processo e os elementos ambivalentes que estiveram na origem da sua auto-descoberta.

Do capítulo anterior, recordamos o momento em que Calisto se apaixonou pela primeira vez, descobrindo o amor, nunca sentido nos seus quarenta e quatro anos de vida. De “coração partido” quando ouve Adelaide chamar-lhe hipócrita, parte para casa, num profundo sentimento de tristeza e desânimo.

O morgado morava num andar, em cujas águas-furtadas vivia a viúva de um tenente, D. Tomásia; é a sua vizinha que o informa de que recebeu a visita de uma tal Ifigénia de Teive Ponce de Leão, “viúva do tenente-coronel Gonçalo Teles Teive Ponce de Leão” (Castelo Branco, 2011: 157). Como ele não estava, tinha-lhe deixado um bilhete. Perito em linhagens e genealogias, Calisto relembra as ilustres famílias oriundas dos Teive e dos Ponce de Leão, descobrindo que teve um avô cujo apelido era Ponce e vinha de Espanha. Intrigado, Calisto pergunta a D. Tomásia quem era aquela senhora, ao que esta lhe responde:

- Eu só sei dizer [...] que é uma criatura linda, linda quanto se pode ser! [...]
- É uma imagem de cera. V. Ex.^a há de vê-la. E tão elegante! [...] Perguntou-me ela pelo Sr. Barbuda de Benevides, e foi entrando comigo para a sala. Levantou o véu, e disse: «Não está em casa?» Que voz, Sr. Morgado, que voz de criatura aquela!

(*Idem*: 158)

É impossível não notar a ironia mas também a subtil manifestação dos conhecimentos clássicos de Camilo Castelo Branco, não só na descrição exagerada de Ifigénia, como no uso do pomposo nome feminino.

Ifigénia, do grego *Ἰφιδένη*, evoca a filha mais velha de Agamémnon, rei de Argos, e de Clitemnestra. Quando Páris, príncipe de Troia, rapta Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta, este convoca a armada para destruírem Troia e recuperarem Helena. Porém, segundo Pierre Grimal, como “reinava no mar calmaria total” (Grimal, 2008: 137), a filha de Agamémnon, comandante da frota, “foi oferecida em sacrifício” à deusa, podendo, então, a frota avançar para Troia. Desta forma, Ifigénia, cujo nome significa “forte desde o nascimento” remete miticamente para o sacrifício. Por outro lado, o seu apelido, *Ponce de Leão*, remete historicamente para o conquistador espanhol do século XVI Juan Ponce de León, que se acredita ter descoberto a Flórida, embora tenha partido em busca da famosa fonte da juventude. Camilo, bem conhecedor da genealogia portuguesa, brinca com esta aristocracia antiga, que se não queira confundir com nova, saída das guerras liberais.

Ifigénia prometera voltar mais tarde, o que deixa Calisto ainda mais curioso. D. Tomásia diz que a bela dama lhe chamou “génio”, ao ver na sua sala “livros muito grandes” (Castelo Branco, 2011: 159). D. Tomásia dá a entender que algo romântico poderia ter acontecido entre os dois, mas que, com mulheres assim, os homens tem desculpa. De imediato, Calisto defende-se, dizendo que nenhum homem está a salvo das paixões por amor. Recorda-se ao leitor que o Amor é fortuito. Mas certo:

– [...] As paixões do amor!... Nem os grandes sábios, nem os grandes santos se isentaram delas. Somos todos de quebradiço barro; somos uns pucarinhos de Estremoz nas mãos infantis das mulheres. O tributo é fatal: quem o não pagou aos vinte anos, há de pagá-lo aos quarenta, e mais tarde, quando Deus quer... Deus ou o demónio, que eu não sei ao justo quem fiscaliza estes mal-aventurados sucessos de amor, que a história conta e a humanidade experimenta cada dia...

(*Ibidem*)

Com este diálogo, Camilo tanto valoriza as relações legítimas, como as que surgiam fora do casamento, adúlteras, pois eram estas que deixavam as personagens mais próximas da felicidade. O tema é recorrente nas suas obras. E também na sua vida. Não foi o que aconteceu com ele e com Ana Plácido?

A fala de Calisto também é deveras curiosa: o Calisto da província nunca diria algo semelhante, pois ele antes sempre tinha sido imune aos sentimentos do coração. Mas agora que sabe o que é a paixão, admite que o homem é fraco e que não sabe resistir às investidas femininas, admitindo que os insucessos de amor podem ser por obra do “demónio”. Não terá sido Adelaide para ele, então, essa espécie de mulher-demónio, que despertou o coração de Calisto, ainda que sem ter a intenção de lhe retribuir sentimentos? Ou não terá sido Calisto a interpretar mal as intenções da jovem? Camilo constrói a ironia. No dia seguinte, Calisto arruma a saleta para receber a sua ilustre visita. Apressa-se a ir comprar estofos novos e admira-se dos nomes que têm aqueles objectos, nenhum em português, ainda que os houvesse para eles. Voltamos às questões linguísticas. Purista da língua, questiona os francesismos:

– Porque chamam a isto *chaise longue*? – perguntava Calisto Elói ao engenheiro Margoteau.
– Porque chamam?!
– Sim; eu creio que se não ofende a França no caso de chamarmos a este móvel uma cadeira longa, ou uma preguiceira, que soa melhor. E *étagère* e *console* e *tête-à-tête*, e *onaise*? E é caríssimo tudo isto! A gente, pelos modos, de fora parte os objectos, também paga a lição de francês de samblador, que vem aqui aprender?

(*Idem*: 163)

Aqui se nota uma pequena crítica de Calisto (ou até mesmo do próprio autor) aos francesismos linguísticos, indícios das modas estrangeiras, que vão da linguagem aos objectos. Mas será efectivamente uma crítica? E não usava Camilo tantos francesismos? Uma vez que Calisto não conhece a França e muito menos fala francês, tudo o que seja francês ou estrangeiro é moderno demais para um Calisto ainda desactualizado e desconhecedor do mundo lá fora.

Entretanto, recebe uma carta de Teodora, que desconfia da fidelidade do marido. Fala-lhe ela do estado da quinta de Caçarelhos, dos negócios com os animais. Calisto, depois de ler a carta, dobra-a e diz para si mesmo:

– Pobre mulher! Já me sinto enfadado com as tuas cartas... Já as tuas sinceras baboseiras me incomodam e enjoam!... Agora vejo que tu eras quase nada na minha vida. Não sei em que lugar do meu coração estiveste, porque não dou pela falta, nem sequer a saudade me chama para ti!...

(*Idem*: 165)

As palavras da carta de Teodora, tão longe do nome dos móveis que está a comprar, acentuam as diferenças entre os mundos em que Calisto e Teodora vivem. Torna-se patente para o leitor o quanto Calisto mudou desde que chegou a Lisboa. Agora, que descobriu o amor, apercebe-se que Teodora nunca significou nada para ele, as suas alegrias de casado eram apenas os seus livros. Estamos perante um anjo caído, um homem em transfiguração, que despreza aquela Teodora, “dádiva de Deus” que deixou em Caçarelhos, no Velho Paraíso:

Os contentamentos da minha vida passada deu-mos o estudo. [...] Mas o viver é isto! **Eu quero e preciso amar.** [...] Amor! amor! que me caldeaste e me retemperaste o peito nas tuas forjas! emborca-me os teus nectários filtros, embriaga-me este coração, que já não pode respirar de afogado nos seus ardores!...

(*Idem*: 165-166, negrito nosso)

Anjo caído, Calisto, o puro, mente. Após dizer que a esposa não lhe deixou saudades, Calisto escreve-lhe de volta, dizendo-se “saudoso de ti” (cf. *idem*: 165-166), que tem andado ocupado com assuntos de Estado e para ela não pensar nas “infidelidades do teu Calisto” (*Idem*: 167). O morgado mente descaradamente à esposa, mostra ser hipócrita, como Adelaide o acusara.

Às quinze horas em ponto, chega Ifigénia, como prometera. Sai da sege e ampara-se na mão de Calisto. Camilo junta a evocação da estatuária clássica à do

progresso da civilização: “Era alta e pálida; rutilavam-lhe os olhos como lustrosos azeviches à flor de um busto de marfim, algum tanto emaciado. Calisto maquinalmente levou a mão ao coração: traspassara-lho uma azagaia elétrica” (*Idem*: 168). Ao ver pela primeira vez Ifigénia, o morgado volta a sentir o amor no seu coração.

Já dentro de casa, Ifigénia conta a sua história feita de factos, e lugares, contrastantes. Nasceu em 1830 no Brasil, com pai português, “capitão do mar e guerra” (*Ibidem*), e de mãe portuguesa, “senhora de boa linhagem, mas de pouquíssimos recursos” (*Ibidem*). Em 1846, com dezasseis anos, casara com o tenente general Gonçalo de Teive Ponce de Leão, de sessenta e seis anos. Viúva há dois anos e com poucos recursos tinha vindo para Portugal esperando algum amparo junto dos parentes do falecido marido, não encontrara qualquer apoio: “A altivez com que eu os desprezo [...] autoriza-me a dizer-lhe que os miseráveis são eles. Eu tenho comigo a riqueza do meu orgulho” (*Idem*: 170-171). Tendo ouvido Calisto discursar no Parlamento, procurava-o para averiguar se poderá receber do Estado uma pensão. Chegara a Lisboa só com algumas posses mas decidida a ir trabalhar como professora de línguas⁸. Mas era demasiado jovem e bonita:

Li um anúncio, convidando mestra de língua inglesa e francesa para colégio. Confiei bastante em mim, e apresentei-me aos directores. Falei francês, e cuidaram que eu nascera em França; quanto a inglês, deram-me como bastante conhecedora da língua. Pareceu-me que a minha posição melhorava; mas enganei-me. Eu levava comigo o fatal condão de algumas mulheres; dizem que ainda não estou velha nem feia... [...] Não querem crer que envolvi meu coração na mortalha de meu marido, no túmulo dele o fechei; e, se pudesse, atirava este resto de formosura àquela campa, que me roubou um pai.

(*Idem*: 173)

Ora, no meio de tais contrastes, Ifigénia apresenta-se com uma notável coerência. Calisto estranha que Ifigénia renegue todas as alegrias do coração perguntando-lhe se um marido digno não a faria mudar de opinião. Sendo ainda o casamento a solução proposta por Calisto, Ifigénia esboça, na sua resposta, um ideal de igualdade que não teria possibilidade de se concretizar numa época em que a mulher trabalhadora era menosprezada. O mais que Ifigénia espera de um marido é ser como um pai:

⁸ É aqui colocado um problema social, que Diderot tinha ficcionado já em *La Religieuse* (1730), no século XVIII. A mulher aristocrática, fechada agora à solução do convento, parece estar limitada ao casamento para sobreviver economicamente. Caso não queira permanecer no convento ou casar, então perderá o seu estatuto e terá de trabalhar para viver.

Maridos dignos são unicamente aqueles que afaçam como a filhas as mulheres; são aqueles que as mulheres estremecem como pais; são os que concentram todo o seu viver no pequenino âmbito da família, na placidez e silêncios de almas que se contemplam mudas, quando as vozes do coração já não têm que dizer. Eu experimentei estes contentamentos ao lado de um pai, que me deu todo o seu saber [...] Não se podem repetir as situações do meu passado; lembro-as com saudade; mas não cogito nem levemente revivê-las.

(*Idem*: 174)

Esta ideia de família que Ifigénia idealiza é paradoxalmente tudo o que Calisto inicialmente valorizava na sua vida de província. Tudo aquilo de que se tinha afastado, de que reconhecia agora a falsidade, mas ironicamente tudo aquilo que quer voltar a ter, agora consciente do que é “viver”: “ [...] viver é isto! Eu quero e preciso amar” (*Idem*: 166). E é o que será a sua salvação... Ifigénia diz-lhe que não precisa de um marido para ter alegria no coração: basta-lhe uma “casinha entre duas árvores, com os meus livros e as minhas saudades. Ambiciono muito, porque há pessoas abastadas que nunca puderam conseguir esta felicidade, tão moderada aparentemente” (*Idem*: 174). Mas Calisto, já ligeiramente interessado em Ifigénia por ela ser tão parecida com ele, não pode permitir que ela desperdice a sua felicidade dessa forma. Oferece-lhe desde logo uma síntese das antíteses: “ [...] terá V. Ex.^a a sua casa bem assombrada de árvores e rodeada de relvas e fontes que retemperam as calmas do Estio. Porém, no inverno, gozará o aconchego e regalos que as grandes populações oferecem” (*Idem*: 175). Calisto idealiza o Paraíso para Ifigénia. Ou melhor, um Novo Paraíso, que acabará por ser a morada de ambos, com o melhor de dois mundos.

De seguida, também Calisto fala de si a Ifigénia. Conta-lhe que não tem filhos e que é casado há cerca de vinte anos com uma mulher que não devia de ser sua, “uma criatura feita no campo” (*Ibidem*). Que, se ela é feliz, a ele deve, a tudo o que ele havia resignado, conformando-se com o seu destino. O morgado narra então como a mudança de Caçarelhos para Lisboa o fez mudar, ver o mundo de outra forma:

Eu disse tudo: confessei-me diante de um anjo de Deus. Mostrei-lhe o desamparo deste meu viver. E, se estas lágrimas alguma coisa significam, é uma súplica de amizade. Eu vejo aí uma formosura que dobra a alma, e ousou procurar o compadecimento de uma amiga, porque sei agora que há mulheres, diante das quais um homem precisa chorar.

(*Idem*: 177)

O que é também curioso neste extenso capítulo XXIV da obra é Camilo ter-lhe dado o nome de “A Mulher Fatal”. Ela é, de certa forma, a sua alma gémea, o seu espírito está mais próximo do de Calisto do que durante vinte anos esteve o de Teodora. Como poderia o autor considerar Ifigénia uma mulher fatal se é ela que trará a evocação de um “sacrifício” ao nosso Calisto? Voltamos a deparar-nos, uma vez mais, com a ironia de Camilo.

É o próprio Calisto que relembrará ao leitor a Ifigénia da personagem homónima da tragédia de Eurípides: “Se não existisse Ifigénia... [...] Já este nome me soava docemente quando, na minha mocidade, relia as angústias da filha de Agamémnon, cujo sacrifício o oráculo de Aulida demandava” (*Idem*: 183). Ironicamente, Ifigénia responde-lhe que também conhece a homónima, mas agora da tragédia de Racine, obra do poeta francês. O romance reproduz ainda a querela dos Antigos e dos Modernos, agora no século XIX. Calisto diz que prefere os clássicos gregos, latinos e portugueses, porque “crê-se nas províncias que o saber humano está nisto” (*Ibidem*) e que começa agora a conhecer os autores franceses.

Quinze dias antes de terminar a sua legislatura, Calisto abandona o Parlamento desgostoso com o governo, convicto de que fracassaria contra o “colosso que tombava sobre o dessangrado Portugal” (*Idem*: 180). Os jornais daquela época referiam Calisto como um exemplo “de peito ilustre e invulnerável no marnel das febres podres em que ardiam e patinhavam miseráveis ambiciosos” (*Ibidem*). Até a oposição lamenta que as medidas da Governo afugentem Calisto, cuja inteligência e virtude repugnavam aos “desatinos da camarilha” (*Ibidem*). Este afastamento do Parlamento terá sido uma desculpa para que o morgado tivesse mais tempo para procurar uma casa para Ifigénia. Acaba por encontrar uma casa que decora com ambíguos cuidados:

Ifigénia foi surpreendida pelo seu gabinete de estudo, decorado de graciosas *estantes e étagères*, cheias de livros luxuosamente encadernados, acondicionados com tão elegante simetria que induziam muito mais à contemplação que à leitura.

(Castelo Branco, 2011: 181, itálico nosso)

A casa onde passou a morar Ifigénia era o reconstruído Éden. Simbolicamente, tem “estantes e étagères”, coisas distintas. Fica fora de Lisboa, mas não longe. Sintra será o Paraíso para ambos, como se Ifigénia fosse uma nova Eva e Calisto um novo Adão. Se Calisto continua a morar no hotel, é em Sintra deixa definitivamente de ser o provinciano, o marido exemplar, para estar em processo de transformação: de português

passa a cosmopolita. O narrador trata agora Ifigénia como a “mulher santíssima” (*Idem*: 184).

O morgado, desde a visita inesperada de Ifigénia, ou até mesmo quando se “apaixonou” por Adelaide, mostra um crescendo interesse nas coisas francesas e em aprender francês, como se a mudança que está a acontecer no seu espírito o levasse a querer conhecer mais do mundo, unindo agora o antigo ao moderno, a cultura pagã com a cristã. O Calisto que inicialmente defendia o português antigo, o vernáculo, sendo contra as palavras afrancesadas, havia já perdido a sua moral austera e os seus zelos de português à antiga: modernizou-se, afrancesando-se.

Ifigénia amava-o “como quem não tinha amado nunca. [...] Amava-o, sem pensar os benefícios extremamente delicados com que ele lhe dulcificava a existência” (*Idem*: 187). E Calisto, sentindo que ambos se amavam, transfigura-se, regenera-se por completo, torna-se um homem tão diferente que podia escolher a mulher que quisesse. Deixa por completo o aspecto e espírito de “bom selvagem”, tem agora um ar citadino, urbano:

Calisto Elói de Silos estava uma esbelta figura de homem. A cara compusera-se arabicamente. O bigode cerrado e negro caía-lhe sobre as clavículas. O descostume da leitura restituíra-lhe o aprumo da espinha dorsal. O ventre baixou às proporções razoáveis. No trajar, refinava em elegância e gosto, subordinando-se ao alvitre do alfaiate. Todo aquele ar de meneios, posturas e jeitos, acusava os fidalgos espíritos, resgatados da bruteza da antiga vida.

(*Ibidem*)

Passado um tempo, não resistiam um ao outro, não conseguiam ficar afastados. Calisto estava, pela primeira vez, feliz:

Outros casos houve em que ela sentiu ferver-lhe o desejo de lhe pedir que, em vez de lágrimas, lhe desse um beijo na face, um daqueles beijos que não tiram nada à formosura do corpo nem da alma, porque no rosto aumenta o rubor [...]; e na alma convencem a consciência da adoração – que é sublime.

(*Idem*: 188)

Significativamente, o narrador volta a atenção do leitor para Teodora, presente de Deus que, entretanto, não recebe qualquer notícia de Calisto, o puro, e pergunta a Brás Lobato o que se passará pela capital. Ao que este lhe responde: “ [...] a minha opinião é que ficou por lá embeijado nalguma mulher. Lisboa é uma babilónia, fidalga. Quem para lá vai com um bocado de temor a Deus, perde-o” (*Idem*: 191). Acentua-se

aqui a oposição entre Caçarelhos e Lisboa. Enquanto a província é o Paraíso, a cidade é uma Babilónia, o local da perdição. Mas, por um efeito de ironia, o leitor dá conta agora de como esse Paraíso era falso para Calisto. Brás Lobato constata ainda que a mudança repentina em Calisto se deve, efectivamente, às mulheres, pois ele na aldeia era uma coisa, agora é outra. O homem não consegue evitar cair “em fragilidades próprias da natureza humana [...]” (*Idem*: 193). Levanta-se naquele Paraíso o espectro de Eva. Para descansar Teodora, Brás Lobato vai procurar Calisto por Lisboa, nos sítios mais emblemáticos da cidade e num hotel em Sintra, pois é onde reside a família real. Na serra de Sintra vê um sujeito com uma elegante senhora, mas não reconhece Calisto. Só quando volta ao hotel, e vê um empavesado sujeito, retorcendo o bigode, a olhar para a lua com uma luneta, Brás Lobato constata estupefacto a mudança no morgado. Regressado à terra, Brás Lobato conta a Teodora que Calisto anda encantado com uma fidalga e é com ela que tem gasto o dinheiro. Fala da metamorfose do marido. Se Teodora o visse, não o reconheceria:

Está mais apanhado do corpo; aquela barriga que ele tinha sumiu-se-lhe. Tem bigode muito grande, e aqui no queixo uma moita de pelos como os bodes. Traz os cabelos puxados para cima e retorcidos. Usa óculos à moderna, de oiro, pendurados ao pescoço.

(*Idem*: 202)

Há ironia, novamente, nesta descrição de Calisto, agora descrito como um animal do campo, com barba e chocalho, “como os bodes”. A natureza revela-se onde menos se espera. Teodora decide ir a Lisboa para fazer o marido voltar, apoiada pelo seu primo Lopo de Gamboa. Segue-se um encontro, também marcado pela ironia. Teodora acaba por ir a Lisboa, mas metamorfoseia-se pelo caminho. Os equívocos sucedem-se. Antes desta ida de Teodora a Lisboa, vem Calisto a Caçarelhos, temendo que a esposa fosse a Sintra fazer algum escândalo, pois tinha vergonha do aspecto dela, esquecendo-se que já fora como ela e ignorando que também ela já não era a mesma: “Envergonhava-se ele [...] que a morgada de Travanca lhe aparecesse em Sintra com a cintura do vestido sobre o estômago, com as ancas desprovidas de balão, com a cara encavernada num chapéu de 1832...” (*Idem*: 211).

Calisto, mais do que Teodora, estranha agora o que fora. Quando Teodora o vê, corre para o abraçar, agarrando-se ao seu pescoço, mas Calisto mostra-se incomodado com o apertão, sentindo tédio da mulher e vontade de retornar a Lisboa: “Naquele

instante, alanceou-o mortalmente a saudade de Ifigénia. Aquela casa de Caçarelhos e a mulher pareceram-lhe um retalho do inferno...” (*Idem*: 213). Nos dois dias que esteve em Caçarelhos, pouco saiu da biblioteca, evitando cruzar-se com Teodora. No dia da partida, Teodora diz-lhe que quer a separação, mas Calisto mostra-se pouco preocupado. Calisto acusa-a de não ter educação, de ser inculta: “Era minha tenção tirar-te daqui, levar-te para terra de gente, dar-te alguma educação [...]; vejo, porém, que desatinas e te fazes de criança numa idade imprópria de ciúmes” (*Idem*: 220). É visível o desprezo que Calisto mostra pela sua terra natal, como se já nada o prendesse ali. E, de facto, tudo o que agora lhe importa está em Lisboa. O anterior Paraíso parece-lhe agora somente ignorância.

Acentua-se depois a metamorfose. Frequenta então espaços cada vez mais alargados. Regressado a Lisboa, Calisto que sempre fora contra os luxos lisboetas e a imoralidade das óperas apresentadas no São Carlos leva Ifigénia a ver uma peça, sustentada com o dinheiro que outrora dissera extorquido em impostos ao povo faminto. Muitos dos que estavam na plateia se riram dele, devido à sua hipocrisia. Informado por Lopo da visita de Teodora, viaja para França, de onde regressa encantado com o que viu, passando para a oposição, tornando-se liberal, o que lhe dará êxitos mais facilmente. Ganha seguidores e adquire o título expectável de barão: está agora do lado “em que o farol da civilização alumia com mais clara luz” (*Idem*: 226). A viagem à Europa abre-lhe o espírito, “Lisboa pareceu a Calisto Elói terra pequena demais para sacrifícios tamanhos. Emancipou o coração” (*Idem*: 244). Ainda foi a algumas sessões no Parlamento e melhorou os seus discursos com o progresso industrial que vira no estrangeiro. Renasceu-lhe o espírito, está “português do século XIX” (*Idem*: 226).

Calisto e Ifigénia vivem de modo invejável, embora a sua relação fosse ilegítima. Tem dois filhos, “dois penhores de felicidade infinita” (*Idem*: 246). Os meninos chamavam-se Mem de Barbuda e Egas de Barbuda, como os seus 17.º e 18.º avôs, respectivamente. Tem dela dois filhos. Será por acaso? Também Adão e Eva tiveram Abel e Caim. Já Teodora passou a viver com Lopo de Gamboa e também dele tem um filho, significativamente chamado Barnabé.

Terminando a obra, o narrador conclui que o anjo do “fragmento paradisíaco do Portugal velho, caiu” (*Idem*: 249). Caído o anjo, Calisto tornou-se homem. Se tivesse continuado anjo, se não tivesse saído de Caçarelhos, seria mais feliz? É certo que, na qualidade de homem, Calisto conheceu o amor e desiluiu-se. Porém, enquanto anjo-humanizado, é possível que seja, finalmente, feliz, pois conseguiu aquela harmonia

familiar que não possuía com Teodora e não obteve com Adelaide. O anjo “despenha-se” definitivamente, devido ao seu amor por Ifigénia, e vive agora deslumbrado com o que viu em França. Como bem sublinhou Óscar Lopes, o processo de queda do anjo em homem pecador é conduzido com “requintes de delicadeza no comportamento de Calisto relativamente a Ifigénia [...]” (Lopes, 1994: 58). Não podemos esquecer que a ilegitimidade conjugal entre Calisto e Ifigénia não seria em 1866 menos escandalosa do que a de Camilo com Ana Plácido.

3.3. Um diálogo invulgar: *A Queda dum Anjo* e *Amor de Salvação*

Outra novela de Camilo Castelo Branco que nos parece dialogar com *A Queda dum Anjo* é *Amor de Salvação* (1864), uma comédia demasiado humana, onde o protagonista, Afonso de Teive, perdidamente apaixonado por uma mulher-fatal, ignora a paixão de sua prima Mafalda, e vai sofrer as consequências da sua escolha. Tudo aqui acaba bem, quando Mafalda, o seu anjo de salvação, o vai salvar a Paris, dando-lhe a felicidade doméstica: casam e têm oito filhos. É Afonso que narra a sua funesta história de paixão a um romancista (confundimo-lo com o Camilo), numa noite de Natal em 1863, na confusão da sua numerosa prole.

Os nomes usados pelo romancista mais realçam a relação entre os dois textos. Voltamos a encontrar os Teives, da velha aristocracia. E Teodora é agora o avesso irónico da esposa de Calisto.

Afonso de Teive era um rapaz rico, órfão de pai que estudava na universidade em Braga, onde conheceu a morgada de Fervença, Teodora: “Viram-se e amaram-se, com o beneplácito de ambas as famílias” (Castelo Branco, 1989: 12). Afonso era (como na descrição do Calisto urbano) o “tipo fisionómico do cavalheiro minhoto era sobremaneira árabe, por causa do nariz fino, dos olhos coruscantes, da tez azeitonada, do espesso bigode negro e do comprimento e magreza do rosto” (*Idem*: 20). Porém, a morgada, após a morte da mãe, foi enviada para o convento das Ursulinas e, com menos de quinze anos, provocava inveja a todas as raparigas do convento. A morgada gostava de ser bela, de ser invejada e de ser admirada por todos os homens. Com esta descrição de Teodora, vemos que ela é o oposto de Teodora Elói, uma criatura humilde e com baixa instrução.

Afonso, sabendo que a amada está num convento tenta resgata-la, mas não consegue. Prefere morrer a viver sem a sua Teodora: “a cura do amor, que chora, é certa; ferida de coração, onde possa chegar o agro e adstringente de uma lágrima, cicatriza cedo ou tarde. Amores incuráveis são os que desabafam em rancorosas explosões” (*Idem*: 44). Foge para Lisboa, na tentativa de esquecer Teodora.

Querendo sair o mais depressa possível do convento, Teodora aceita casar-se com o primo Eleutério Romão dos Santos, de vinte e dois anos, que nunca aprendeu a ler ou a escrever, que se vestia rudemente, mas era bom nos negócios. Teodora não amava o primo, amava a liberdade. Eleutério, que em grego significa “livre”, foi apenas um meio irónico para atingir um fim: a liberdade. Mesmo casada, Teodora só pensa em Afonso, praticando já adultério no seu coração. Teodora, segundo o narrador, é uma mulher belíssima. Mas realça que, sendo Teodora belíssima por fora, nada tinha de bom no seu interior:

Ó Teodora, se tu então morresses, o teu rosto transladado em marfim, ainda agora nos seria a imagem dos lábios nunca despregados do beijo de algum anjo, ressabiado ainda da voluptuosidade dos anjos mal-avindos com o candor celestial. Mas tu cresceste, e deformaste-te, ó crisálida! A tua essência do Céu vaporou para lá no alar-se de alguma virgem, [...] mas, afora a essência pura do Céu, que esbelta, que peregrina mulher cá se ficou a ostentar as galas mundanas, esse opulento nada que desaba do altar da nossa idolatria a um roer surdo de vermes e podridão.

(*Idem*: 47-48)

Teodora reveste no feminino em *Amor de Salvação* o processo de transformação de Calisto em *A Queda dum Anjo*.

Entretanto em Lisboa, Afonso não se adaptava aos prazeres citadinos, os bailes e os teatros entediavam-no só de pensar que se iria cruzar com centenas de mulheres, onde nenhuma se assemelhava à sua querida Teodora. “O pudor dos dezassete anos, a índole nada comunicativa, o receio de ser posto a riso por suas primas, encrudesciam, na soledade silenciosa, a paixão do moço” (*Idem*: 56). O seu tio Fernão de Teive escreve-lhe dizendo que se se quiser casar com a sua prima Mafalda, só tem de regressar a casa: Mafalda “é discreta como se os cabelos, em vez de puro oiro, lhos tivesse embranquecido a experiência. Em acções creio que nenhuma ainda praticou de que me não deva honrar, e bendizer a mãe que a educou, e o sangue ilustre que lhe forma o coração” (*Idem*: 57). Afonso e Mafalda conheciam-se desde crianças e é esta mulher que será a sua salvação.

Afonso parece fugir ao amor. Volta a sair de Lisboa, indo estudar Filosofia para Coimbra. Nunca esqueceu Teodora e começou a beber para amenizar a dor do coração. Decorrido o primeiro ano em Coimbra, retorna a Lisboa; passa por Leça da Palmeira, onde vê Mafalda: “Era bela e triste. A seriedade taciturna de Mafalda, se não fosse vaidade de raça, seria um dialogar permanente com o namorado anjo de sua inocência” (*Idem*: 65). E Afonso pensa para si “Se eu pudesse amá-la!” (*Ibidem*). Parece que estamos perante um dilema semelhante ao de Simão Botelho de *Amor de Perdição*: também ele desejou amar Mariana, da mesma forma que ela o amava. É em Leça que revê Teodora, a cavalgar em direcção ao Porto. O coração de Afonso estremece: “As horas daquele dia e daquela noite foram uma [...] alegria doida e excruciante agonia! [...] A paixão ia tocando as extremas onde principia a perversão moral. [...] Ultrajá-la e adorá-la era então a despótica necessidade da minha cabeça alucinada” (*Idem*: 69). Camilo retoma aqui um velho *topos* literário e religioso: o da graça divina. O que leva uns a apaixonarem-se pela sua salvação e outros pela sua perdição? Eis que Afonso reflecte:

A imagem de Teodora passou ante mim; via-a repulsiva, abjecta, vilíssima e prostituída. Súbito, num disco luminoso, desenhou-se-me o vulto angelical de Mafalda, com a face de lágrimas, humilde como uma santa e ao mesmo tempo altiva com a virtude sem nódoa. **Amei então minha prima;** [...] todos os rumores da noite diziam comigo um hino ao Senhor que me descativara das ciladas da mulher fatal, que no descaro mesmo da sua audácia me fascinara e com aqueles cabelos tecera o barão de estrangulação da minha dignidade.

(*Idem*: 73, negrito nosso)

Aqui a viagem serve para fugir, ao contrário do que sucede com Calisto. Afonso viaja pelo estrangeiro, desistindo de se formar: “Saía um vapor para Liverpool: embarquei, e estive na Inglaterra; passei a França fui residir na Suíça uns seis meses” (*Idem*: 79). Neste contraponto, sair de Portugal é para Afonso precisamente o contrário do que significa para Calisto: a Europa é só uma prisão mais vasta. As saudades de Teodora eram demasiadas e Afonso regressa passado um ano. Procura a consolação junto de Mafalda, que o escuta, com suave amargura, tentando esconder dele o amor que sentia.

Afonso quer Teodora para si: “Amor sim, amor indomável, amor faminto de vê-la e de ouvi-la, de chorar com ela, de arrebatá-la ao marido, e insultar a sociedade e Deus na posse dela” (*Idem*: 82) – Afonso mergulha, conscientemente, na “doença-

paixão” (Mindlin, 1995: 90), deixando que a sua emoção se transforme. Contraria e ignora os pedidos de sua mãe para que não arruíne a sua honra: “Se puderes, sê forte, sê homem. Se a última fraqueza te levar ao último crime, guarda ao menos uma parte da alma para a contrição no remate da vida” (Castelo Branco, *op. cit.*: 86).

Aos vinte e dois anos, Afonso mora em Lisboa. Como Calisto, Afonso gosta de livros: enche de livros o seu gabinete. Mas apenas para recriação, não estudo. Refugia-se do mundo, não vê nem fala com ninguém, ouve apenas “as cadências do pêndulo do relógio, condessaram-se-lhe em volta do espirito as nuvens torvas, que se haviam rarefeito, bafejadas pela aragem da esperança, e nunca tão compressora o sopesou a mão da tristeza” (*Idem*: 88).

Conhece José de Noronha, num dos seus passeios a Sintra, para matar saudades das árvores de Ruivães. José de Noronha era um libertino, que desencaminhará Afonso da sua reclusão: apresenta-o à sociedade lisboeta, na qual é bem-recebido. Tornam-se amigos e Afonso faz-lhe confidências sobre Teodora; é José de Noronha que, ironicamente, o incentiva a procurar Teodora, porque não se troca uma mulher daquelas por uma mulher-anjo.

Afonso e Teodora combinam encontrar-se num hotel em Barcelos. Quando Teodora o vê, finge um desmaio; Afonso corre para a socorrer, abraçando-se. Eleutério apanha-os abraçados e abandona a esposa. Teodora está finalmente livre para ficar com Afonso: “Estou livre. Aqui me tens, Afonso. Aqui está a tua Palmira, com o virgem coração que lhe conheceste, mais valioso do que era, mais depurado dos instintos maus, graças aos trabalhos que me angustiarão a vida” (*Idem*: 110). Palmira será o nome que Teodora adopta, um nome postiço. Partem juntos para Lisboa e passam a residir no Campo Grande, numa casa luxuosa: vivem momentos ilusoriamente felizes. E, contudo, Afonso sente que “o formidável grito da moral repercutia-se no *sensu íntimo da minha queda*” (*Idem*: 111, *itálico nosso*). Também aqui assistimos à queda de um anjo. Mas o movimento espacial de redenção é agora do estrangeiro para a província.

Afonso fica a saber, pelas cartas de Mafalda, que a sua mãe falecera nos seus braços. Lê a carta que a mãe lhe escrevera, dizendo que Mafalda esteve sempre ao seu lado nos últimos dias de vida e pedindo-lhe que salve a sua casa de família em Ruivães. Afonso sente ironia nos comentários de Palmira, e repugnância pelo seu fingimento. A partir daqui dá-se uma grande mudança em Afonso, a quem começa a repugnar a vida dissipada e a solicitude postiça da amada. Afonso acaba por descobrir que Palmira o trai com o amigo, com José de Noronha. É o seu fiel criado, o Tranqueira, que o avisa.

Fugindo, de novo, “ansioso de um novo mundo” (*Idem*: 134), Afonso inverte agora o percurso de fuga: regressa a França, para procurar “um amor de salvação” (*Ibidem*), mal sabendo ele que o seu amor iria lá ter com ele. Apercebendo-se que ama Mafalda, a sua salvação, sente-se indigno dela. Escreve ao advogado pedindo-lhe que venda todas as suas propriedades, excepto a casa e a quinta de Ruivães. A Babilónia agora nada tem de instrutiva. Em Paris, oito dias passados, “ouvia os estrondos da Babilónia e suspirava pelos silêncios da sua aldeia” (*Idem*: 135). Sem rumo na vida, começa a jogar e perde todo o seu dinheiro. Sentindo mais vergonha de ser pobre do que de ter sido traído, pede ao tio Fernão de Teive que lhe compre as propriedades, pois assim ficarão na família. O tio aceita, mas, entretanto, morre. É o padre Joaquim que fica encarregue de ir a Paris levar o dinheiro a Afonso, e leva Mafalda consigo, que quer entrar para um convento. Sem dinheiro, Afonso pensa em suicidar-se, e é o seu criado que o aconselha a arranjar um emprego, pois o trabalho não é indigno para um cavalheiro: torna-se guarda-livros e passa a morar numa casa mais simples. O elogio do trabalho (que encontramos na boca de Ifigénia, em *A Queda dum Anjo*) está agora recriado na de Tranqueira, o criado de Afonso, em *Amor de Salvação*. Comenta o narrador:

Se era feliz assim? Oh! não: nem tudo que é honroso se há-de crer que seja felicidade. A degenerada natureza do homem quadra violentamente com as mudanças assim abruptas, com as quedas de tão alto! O magnífico amante de Palmira, o moço blandiciado nas salas do seu palácio do Campo Grande, [...] certamente não podia escrever odes à fortuna amiga quando saía de escrever cifrões no escritório mercantil.

(*Idem*: 146-147)

O padre chega a Paris e Afonso alegra-se de o ver. Sabendo que Mafalda o acompanhou, corre para ela e ambos choram quando se encontram. Entre o convento e o casamento, soluções ainda dadas à mulher oitocentista, Mafalda diz ao primo que escolheu o convento, para não ficar sozinha, e dá-lhe os títulos de todas as propriedades em Ruivães. Porém, o padre intervém e, qual mecanismo *ex machina*, pela alma das suas mães, decide que o melhor seria casá-los. Ambos aceitam, e partem para Portugal no dia seguinte.

Somente as últimas páginas da novela dizem respeito a Mafalda, a mulher de salvação, enquanto a quase totalidade da mesma diz respeito às peripécias entre Afonso e Teodora. Ainda que, de certa forma, Mafalda pouca presença tenha ao longo da

intriga, é ela a cura para a doença de Afonso, o elemento cristalizador de toda a narrativa, a que dá razão ao título do romance:

Aquela mulher que eu te apresentei, negligentemente vestida, e amarrotada dos braços dos seus oito filhos, é a minha prima Mafalda, a esposa da minha alma, a salvadora do meu coração, [...] a retentora das minhas alegrias infantis, a mãe dos meus oito anjos, [...] Uma mulher me perdeu; outra mulher me salvou. A salvadora está ali naquele ermo, glorificando a herança que minha mãe lhe legou: o anjo desceu a tomar o lugar da santa: a um tempo se abriu o Céu à padecente que subiu e à redentora que baixou no raio da glória dela. A mulher de perdição não sei que destino teve.

(Idem: 154-155)

Casado, feliz, Afonso torna-se de novo Adão no Éden: um “homem gordo, intonso, de óculos, de tamancos” (*Idem: 18*), num lavrador, num patriarca, pai de oito crianças.

Conclusão

Não ocultemos as ambiguidades desta ética e estética passional, muito fácil de se reduzir a uma versão sentimentalista daquela mesma vulgaridade inerte contra a qual reage, e traindo já esse risco na própria retórica ultra-romântica em que Camilo tenta aguentar os seus vislumbres. [...] É que, [...] dentro da estética camiliana, seria inevitável a queda ao bathos [...].

(Óscar Lopes)

Sistematizemos, agora, alguns aspectos importantes, nomeadamente os processos dialécticos existentes em *A Queda dum Anjo* que, nesta pequena contraposição com outros romances de Camilo, revelam uma visão irónica do Mito da Queda:

1. Em primeiro lugar, encontramos a dicotomia Ficar/Sair, de um “espaço-fechado”, que não é necessariamente contraditória. “Paraíso” é bem aquela palavra que, no étimo persa, significa “horto fechado”. Pode ser entendida de duas maneiras, que se ligam à descoberta da identidade individual de Calisto, enquanto homem. Ficar pode simbolizar a permanência na província, no Velho Paraíso, o lugar do desconhecimento, da infelicidade, onde Calisto não sabe quem é. Sair, da província, ir para Lisboa, é tomar consciência de parte do Mundo Novo, dos luxos e prazeres citadinos. Nesse sentido, a Corte na Aldeia parece ser um espaço intermédio com o melhor dos dois mundos. É em Sintra, que Calisto se descobre a si mesmo, que adquire a identidade de Novo Homem, Novo Adão, pois chegou ao Novo Paraíso, onde será verdadeiramente feliz. A cidade, em oposição ao campo, é o centro de um Paraíso artificial. Sintra é o local de intersecção entre a cidade e o campo, é o Paraíso de casais ilícitos e residência de Verão dos reis; é um lugar a meio caminho entre o progresso da capital e a paz que existe nos campos. Sair é ainda mais relevante para a obra quando Calisto e Ifigénia viajam para França, para Paris, a capital europeia do século XIX: é aqui que Calisto se apercebe do quanto Portugal está atrasado em relação à Europa, tanto a nível cultural

como em termos de progresso industrial mas também de quanto do seu mal, se arrasta ainda que mudando de espaço.

É saindo do seu *locus amoenus* em Caçarelhos, passando pela cidade e depois pelo estrangeiro, que Calisto se transfigura totalmente, e se salva a si próprio da ignorância que carregou durante grande parte da sua vida. Da afirmação “Sou homem das serras” (Castelo Branco, 2011: 73), que atestava a sua identidade civil e a idoneidade moral do cidadão, que percorrerá grande parte da novela, encontrará o seu “duplo”, outra auto-caracterização de si mesmo, num tempo complementar e oposto: “Estou português do século XIX” (*Idem*: 226). A questão que implicitamente Camilo nos coloca é como ser português e europeu na segunda metade do século XIX? Para o morgado, quando ele era o “antigo anjo das serras”, a cidade era o lugar-comum, o local dos luxos, dos desperdícios e adultérios, mas agora parece mudar de opinião, chegando a renegar e a rejeitar a terra que o viu nascer. Camilo descreve a cidade de forma negativa, como não sendo o lugar do amor e onde reina a hipocrisia amorosa. Não obstante, é notável o profundo abismo entre o paradigma do progresso europeu e a classe dominante portuguesa. E parece-nos evidente que o romance de Camilo questiona os leitores sobre os clichês do “casticismo” e “estrangeirismos”. Os espaços concêntricos reproduzem as possibilidades de Paraíso ou Inferno. Ainda sobre a identidade de Calisto, entendemos que foi na cidade que ele perdeu a identidade social e cultural mas, em contrapartida, foi na cidade que ele adquiriu a identidade própria, se conheceu a si mesmo. Como diz Jorge Fernandes da Silveira, Camilo é espantosamente moderno, pois na sua obra a cidade não é nem o bem nem o mal, é apenas o lugar mais propício para ficções, pois nela se representa até o acto de “separação entre Criador e Criatura” (*Idem*: 275).

2. Em segundo lugar temos, consequentemente, a dicotomia Moda/Modo. A queda e a ascensão dependem dos caprichos da Moda. É ela o motivo do quase adultério cometido por Catarina Sarmiento; quando Calisto fala com ela sobre o possível caso, Catarina responde-lhe “E isso que tem? [...] É a moda...” (*Idem*: 88). A Moda é a forma irónica do progresso. Embora a obra de Camilo não seja um elogio à moda, é um “extraordinário e breve tratado a respeito dos movimentos da moda” (Silveira, 1995: 270). Nos termos da moda, o que se muda não é o modo de pensar, mas exhibe-se uma “forma estereotipada e vazia dos conteúdos progressistas” (*Idem*: 271), ou seja, vê-se em quase toda a obra a força da transitoriedade, o avesso do Modo. A Moda é formal. Já

o Modo depende do carácter, do *ethos*, do conteúdo. Por exemplo, o que opõe Calisto a Libório de Meireles no Parlamento não são as suas convicções políticas antagónicas, mas sim os seus “estilos” de discurso que “padecem do mesmo desarranjo de sintonia com o tempo” (*Ibidem*). O narrador sabe que ambos expressam o “descompasso” entre Portugal e a contemporaneidade. Calisto vai aprender da pior maneira que as relações na cidade se fazem através de contactos com pessoas mais influentes, quase sempre da oposição social, enquanto na aldeia as relações eram feitas por casamentos por conveniência. Tudo se repete na mudança.

3. Uma terceira dicotomia é a que decorre da acção/ sentimento de Perdição/ Salvação. Comparando Calisto Elói a Afonso de Teive, concluímos que ambos se perderam por uma mulher, mas encontraram também a salvação numa outra: Calisto encontra a salvação em Ifigénia e Afonso na sua prima Mafalda. Afonso, também fugiu para o Mundo Novo, para Paris, de modo a esquecer a sua paixão por Teodora; Calisto viaja, de certa forma, para fugir de si mesmo, para se conhecer. O que importa é que ambos encontraram o amor de salvação, a possibilidade de redenção dos pecados ou erros que cometeram. O mesmo sublinha Óscar Lopes:

O martírio que se alcança com as paixões da terra tem também a sua santificação; as lágrimas «purificam», são um segundo baptismo; os infelizes chorem, que à última lágrima da penitência segue-se a primeira da santificação; não implantaria Deus no peito humano as alegrias do amor nascente, a fim de que o antegosto da bem-aventurança pudesse ser entendido por horas ou instantes na vida de um homem?; o homem, pois, que muito sofre, e não se furta às dores, aniquilando-se, é a continuação do filho de Deus sobre a terra: é porventura o eterno Cristo expiando a primeira culpa do tronco verminoso da humanidade; e, terminologia frequente muito reveladora, nestas novelas é sempre necessário que o sacrifício se consume.

(Lopes, 2007: 73)

Torna-se mais evidente agora a aproximação possível entre Calisto e Cristo. Ambos sofreram, embora de modo bem diferente: ambos nos possibilitam, pelo seu sofrimento, uma forma de redenção.

Apesar da sua permanente oscilação entre a crença e a descrença em Deus, a Providência divina é algo que Camilo põe em causa consecutivamente. Para ele, Deus não é o Criador de um mundo já feito mas sim o Redentor de um mundo permanentemente inacabado:

O que mais fere, e lhe provoca sarcasmos religiosos, é a ideia duma divina Providência, posta em contraste com a maldade humana, e os caprichos dessa Providência, que beneficia injustos e castiga justos. [...] Não lhe interessa Deus como Criador, mas como Redentor.

(Pascoaes, 1985: 122)

Camilo nomeadamente, lido segundo Pascoaes, parece-nos que quer acreditar em Deus, mas à sua maneira, num Deus que fosse moral, justo e imperfeito, que fosse o oposto da sociedade em que vivia, imoral, injusta e dita perfeita, que Camilo conhecia bem:

[...] Camilo é um eterno descontente, uma vontade insatisfeita. Queria um Deus moral ou social. Êste querer é religioso e tem o valor de crer. Sem o conhecimento do imperfeito não conceberíamos a Perfeição. Camilo conheceu a imperfeição. Conheceu-a duplamente, porque a viu em si mesmo e com os seus olhos. É que Deus estava nêle. [...] Eis o Criador e o Redentor, o Pai e o Filho, o mesmo Deus.

(*Idem*: 123)

A Queda, segundo Maria Luiza Borralho (1984), alude simultaneamente às diferentes etapas do homem – a Criação e Paraíso, a Queda, a Redenção e a Salvação – sendo a redenção e salvação as únicas hipóteses que o homem tem para reconquistar tudo aquilo que perdeu. O Mito da Queda, como referi na Introdução desta dissertação, descreve a passagem de um estado de inocência, harmonia, para um estado de separação e estranhamento. O homem (ou o anjo) caindo, muda de estado, seja físico ou psicológico, tornando-se outro: ganha consciência de algo novo. Mas, em contrapartida, perde a inocência, muda os seus valores, modifica-se.

Parece-nos comprovada a inevitável leitura d' *A Queda dum Anjo* através da complexidade do Mito da Queda. Não só nesta obra, mas em muitas outras da autoria de Camilo, torna-se óbvio a intertextualidade com textos não só bíblicos mas também de autores clássicos, modernos e contemporâneos que foram tratando o Mito da Queda. Aqueles leitores que conhecem bem Camilo e as suas obras com certeza que reconhecem essas temáticas nas suas obras. É quase impossível não as identificarmos. Camilo tinha o curioso mas interessante hábito de inscrever os seus romances em motivos e temas legíveis na sua universalidade, e o mito da queda é um dos mais

transversais à sua obra, como nos recordam pontualmente as análises de Óscar Lopes e José Gonçalves de Andrade.

O génio Camilo Castelo Branco é das almas mais tristes e conturbadas que tive a oportunidade de conhecer através da literatura. A sua infância teria tido uma influência determinante no seu espírito criativo: a morte dos pais e a mudança de Lisboa para Vila Real. Segundo Teixeira de Pascoaes imagina nele, já em criança, “o predestinado aos cataclismos sentimentais” (Pascoaes, 1985: 23). Embora tenha nascido em Lisboa, foi na Samardã, o seu Paraíso, que renasceu, numa ruralidade que Camilo transformou em palco de muitos dos seus romances. Não uma ruralidade paradisíaca mas, como na sua biografia, uma ruralidade reconstruída.

Numa primeira leitura, o romance pareceu-me bastante complexo, e não se tornou mais simples à medida que ia repetindo a leitura. Se fosse simples talvez tudo o que eu queria provar tivesse sido mais óbvio. Mas, confesso que toda esta complexidade de Camilo e dos seus ideais me fez valorizar ainda mais o seu génio criador. O percurso que tive que percorrer por entre os romances camilianos para interpretar um só foi árduo, mas sem dúvida necessário.

Uma das maiores dificuldades que Camilo coloca aos leitores é a suspeita da sua ironia: querer dizer o contrário do que se diz exige um leitor cúmplice dele. *A Queda dum Anjo* é das narrativas mais recheadas de ironia que Camilo escreveu pois, descrevendo as sucessivas quedas de Calisto Elói, satiriza a situação política e a “moda” do seu tempo. A ideia do Mito da Queda nesta obra foi criada com base na ironia. Camilo escreveu uma história ficcional, mas na verdade, criou algo maior, de forma a obrigar o leitor a questionar o que estava a ler, deixando-o tirar as suas próprias conclusões. Usando outra obra de Camilo, *O Senhor Ministro*, verificamos que a queda moral também está presente, quase iminente, mas Tibúrcio Pimenta conseguiu resistir-lhe. Tibúrcio é, sem dúvida, o contraponto de Calisto. O que nos deixa a pensar se o mesmo não acontecerá com muitos outros romances camilianos. Desejamos, pelo menos, deixar esta pista.

Na primeira parte d’ *A Queda dum Anjo*, o morgado cai devido à sua moralidade. É uma queda que, como vimos, pode ser entendida de duas formas, dependendo das suas intenções. Camilo mostra, não demonstra. E Calisto é o personagem típico de uma época em transição, o século XIX, encarnando as forças tradicionais, o moralismo antigo, o desdém do progresso e o hermetismo provinciano: tudo isso irá mudar. Enquanto ainda é “anjo”, Calisto vive em Caçarelhos e é casado por

interesse; devido à sua excelente capacidade oratória, Calisto é convidado pelos seus conterrâneos para ir a Lisboa, debater no Parlamento contra o aumento dos impostos. Inicialmente, Calisto não quer aceitar, e é esta resistência à mudança uma das características que o tornam um “anjo”. Quando o seu ego é exacerbado pelo mestre-escola ele aceita de imediato, pois sente-se o único capaz de salvar o país da situação em que este se encontra.

Não nos esqueçamos que para Lisboa Calisto levou tudo aquilo que fazia parte da sua identidade pois acreditava que nada disso existia na capital. No Parlamento, mostra um discurso retórico e ordenado, embora ultrapassado: é contra o progresso e os luxos citadinos. Calisto cairá sucessivamente. Deixando-se corromper pela cidade, muda os valores que até então defendia: troca de partido político, adota uma vida repleta de luxos. Cai o anjo, fica o homem em transformação.

Outra vantagem do nosso trabalho parece-nos ser o carácter inédito de algumas relações intertextuais.

Na segunda parte, comparei a queda de Calisto à de Adão. Depois da queda do anjo, a queda do homem. O livro do Génesis poderia bastar para claramente entendermos a queda do homem. Todavia, parece-nos que *Paradise Lost*, de John Milton nos dá uma outra óptica, deveras interessante. Camilo sem dúvida que conhecia a obra, tão elogiada pelos românticos. A perspectiva amorosa entre Adão e Eva nunca é referida na *Bíblia*, pelo menos da forma que Milton nos mostra, e parece-nos decisiva para compreender, o tema do amor, recorrente nas novelas de Camilo, repletas de peripécias, ora terminando com um final feliz, ora, na maior parte das vezes, com um final trágico. O amor é o eixo central das suas novelas e parece ser, para Camilo, um tema de elevada importância nas novelas que escreveu a partir de meados de 1860.

Pareceu-nos útil aqui a comparação entre Calisto Elói e Simão Botelho, protagonista de *Amor de Perdição*, escrito quando Camilo esteve detido na Cadeia da Relação do Porto. Camilo, Adão, Calisto e Simão Botelho caíram devido ao *Eros*: Adão cedeu à tentação quando provou o fruto proibido com Eva, Calisto caiu quando se apaixonou por Adelaide Sarmento, Simão deixou-se cair por amor, mesmo sabendo que o seu futuro não seria promissor se seguisse esse caminho e Camilo caiu amando uma mulher casada, Ana Plácido. Todos escolheram a perdição, daí terem caído. Na “biografia” de Pascoaes, ainda que sem dúvida ficcionada, a morte do amor de infância de Camilo, Maria do Adro, simbolizaria a morte da sua infância e a ressurreição, transfiguração para a vida adulta. Assim Teixeira de Pascoaes leu a vida de Camilo:

“Camilo ressuscitou, no fim duma semana; mas era outro, que a ressurreição é transfiguração. Tinha feito a experiencia do amor e da morte, dum modo romântico e macabro” (Pascoaes, 1985: 54). Teixeira de Pascoaes continua: “Camilo ressuscitou com toda a ciência do amor e da morte, isto é, da vida, pois viver é morrer e matar, amar e odiar. E matamo-nos, amando a vida, e morremos odiando a morte. Representamos o drama humano [...]” (*Idem*: 55).

Ambicionaríamos também para este trabalho a vantagem de sublinhar com esta obra de Camilo o carácter retórico da Literatura e da obra de Camilo muito em particular. Qual a função da Literatura privilegiada por Camilo? A arte? Ou a dimensão filosófica ou social da Arte? Até que ponto podemos esquecer, ao estudar literariamente a sua obra, que ele esperava com ela “inquieta” a sociedade?

Na última e terceira parte do trabalho, analisei a regeneração ou queda de Calisto, tentando precisamente provar que o sacrifício pela sua humanidade foi um acto de amor, e que o amor pode conduzir à salvação. Cristo e Calisto estariam, nesta denúncia da queda, ambos no mesmo patamar, ambos se encontram, neste momento, entre o terreno e o divino: Calisto passou de anjo a homem, um homem decaído, mas agora homem-anjo caído. Esta última fase de Calisto foi, confesso, a de maior complexidade, não só pela sublimação da personagem mas também pelo irónico processo de salvação, ou melhor, redenção. Segundo a *Bíblia*, Cristo seria o Messias, o salvador da humanidade, o que viria salvá-la de si mesma, limpá-la dos seus pecados e iniquidades. Mas Calisto? Como nos salva ele?

Levados por alguma homonímia das personagens, confrontamos *A Queda dum Anjo* com o *Amor de Salvação*. A regeneração ou metamorfose de Afonso é o reverso da de Calisto. Ironicamente, enquanto o morgado se tornou uma esbelta figura de homem, um homem à moderna em pleno século XIX, um barão e deputado, Afonso engordou, atascou-se, passou a usar óculos e a cuidar da família, tornou-se um lavrador. Enquanto um se torna mundano (Calisto), o outro (Afonso) remete-se à vida na província.

Como diz Teixeira de Pascoaes, nas obras de Camilo “chegámos sempre ao crime e ao arrependimento, que é uma espécie de super-castigo transcendente. Actua no íntimo das almas, purificando-as” (Pascoaes, 1985: 110).

Há também muito da biografia de Camilo nas suas ficções. Como nos diz José Gonçalves de Andrade, também Camilo foi anjo, mas um anjo demasiado homem, e é essa a causa do seu temperamento, das suas excessivas paixões, da sua oscilação entre a

crença e a descrença. Camilo é um eterno mistério, um homem contraditório, incompreendido, mas são essas características que o tornam um gênio:

Camilo sofreu como muitos santos, mas foi demasiado homem. É nele que co-existiam personalidades e temperamentos diferentes. Foi do choque destas naturezas díspares, da impossibilidade de as conciliar, que nasceu esse Camilo contraditório e tantas vezes incompreendido. Reside aqui um pouco a gênese da tragédia de Camilo e da sua espontânea agonia moral e física.

(Andrade, 1943: 39)

E continua:

Camilo era, debaixo daquele temperamento feroso, e às vezes quási intratável, um emotivo susceptível de paixões fortes e abraçadoras e de insuspeitada generosidade, apesar das dificuldades irremovíveis com que lutava quási sempre. Os seus trabalhos foram escritos simultaneamente com a inteligência, com o coração e a sua requintada sensibilidade de artista. [...] Ele era a personalidade dos mais vivos contrastes.

(*Idem*: 60)

Não será Camilo uma personagem de si mesmo? Não podemos responder com verdade absoluta, mas é curioso. Calisto assemelha-se a Camilo, tal como Simão. Ou Afonso. Ou Tibúrcio. As vidas dos seus personagens conjugam-se com as do seu Criador, Camilo, anjo caído, homem demasiado homem, tal como Calisto ou até mesmo como o Carlos de Almeida Garrett. Terá sido propositado? Temos que ter um certo distanciamento entre o autor e as personagens. Porque o autor não é as suas criações e vice-versa. Todavia, diz-nos Teixeira de Pascoaes acerca das personagens criadas por Camilo:

Estas almas possuem a intuição panorâmica do Cosmos, desde o *imaterial inicial* ao *final espiritual*, ou desde a inconsciência à consciência. Só elas criam as obras imortais da Literatura, essas que a Humanidade elege e perpétua, porque encerram uma verdade transcendente ou, antes a verdade, o que há, no mundo, de belo e grande [...].

(Pascoaes, *op. cit.*: 31)

Guardamos em mente a imagem que Pascoaes nos mostra, de Camilo, sentado à sua secretária, rodeado de árvores, a ouvir e a ver os pensamentos dos seus personagens, como se estes invadissem propositadamente o seu escritório:

Camilo será sempre o magro e libidinoso, o carnal e o espiritual, o romântico *dandy* do Guichard e do S. João e aquele espectro angustioso, sentado à mesa de trabalho, em

S. Miguel de Seide, a ouvir as lamentações das árvores e os diálogos dos seus personagens. Ouve-os e vê-os, ao pé de si, como irrompidos da sua intimidade ou da penumbra que lhe inunda o escritório [...].

(*Idem*: 48)

N' *O Penitente*, Pascoaes tenta mostrar-nos, a nós leitores, um pouco do ideal camiliano, tanto da sua vida como ele via a sociedade do seu tempo, uma desarmonia entre as pessoas, um desconcerto social, uma sociedade mais ao estilo das “máquinas” do que da vida, uma visão irónica do sujeito, tanto mais livre quanto mais caído, tanto mais próxima da redenção, quanto mais longe do paraíso de que foi expulso:

O ideal camiliano é viver conforme a vida; e a vida é anti-social, anárquica. Entre os instintos e os preconceitos reina a desarmonia, a hostilidade. [...] O que é animado foi morto, e o que é natural foi artificial. O primeiro ser resultou do contacto de várias células aderentes ou viscosas. Depois, tornadas independentes, constituíram um corpo vivo. Assim, as nossas relações com uma pessoa, exteriores a princípio, se tornam íntimas, por fim. O êrro da sociedade é ser um maquinismo em vez dum organismo, é ser ainda muito nova.

(*Idem*: 104)

Talvez nunca saibamos onde começa a queda de um personagem (ou de um ser humano) e onde começa a sua salvação: tal certamente depende da interpretação de cada leitor. E poderemos, nós leitores, questionar se este romance sobre a “queda” de um anjo é retoricamente exaltado ou minimizado pelo autor, na sua intenção persuasiva? Aquando da segunda edição, em 1873, o próprio Camilo imagina dois destinos diversos para uma mesma construção literária, revista à pressa sete anos depois: “Se a colheita valer um volume, tem o leitor romance novo; se não, algumas notícias lhe serão anunciadas na futura edição, que muito é de esperar de livro por tanta maneira sincero e transigente com as paixões más e com os tolos piores” (Castelo Branco, 2011: 15).

A literatura é assim: nunca tem apenas um único sentido e nem sempre nos facilita as interpretações. Não é perfeita, nem nós somos leitores perfeitos. Todavia, a literatura transforma-se e transforma o mundo de cada um de nós. E se o mundo dos leitores de *A Queda dum Anjo* não se alterou, se estes não ficaram a pensar, então de que serve a literatura? Para que serve esta inquietação da literatura camiliana?

Na Dedicatória da primeira edição (1865), dirigida a António Rodrigues Sampaio, o autor minimiza a sua obra: fala da sua obra de “livros futilíssimos, à semelhança deste que lhe ofereço”. Mas explicita Camilo na sua Advertência ao leitor aquando da segunda edição (1873): “O autor cuidou, quando escreveu esta novela, que

alguma intenção moralizadora se transluzia da contextura da história. Hoje, por lho haver dito um amigo franco, está persuadido que o seu livro não morigerou; mas também não escandalizou ninguém” (*Ibidem*). Camilo imaginava uma terceira edição, de certa maneira persuasiva e inútil porque não convencia no conteúdo, somente na forma. Persuadia, não convencia: “A 3ª. edição pode ser que venha à luz com as veras efígies se pudermos coligir as fotografias dos personagens. Tudo se fará, porque tudo se deve ao público português, tão pródigo de carícias e tesouros com quem o serve literariamente” (*Ibidem*).

Fica no texto de Camilo que comenta *A Queda dum Anjo* a ideia de que a ironia não foi lida: “E é o sentido da sua obra, uma noite constelada de ironias” (Pascoaes, 1985: 105), que ilumina ainda leitores cúmplices. Esperemos ter sido um deles.

Bibliografia Impressa

Activa

Castelo Branco, Camilo (1918), *Cartas de Camilo Castelo Branco*, compil., pref. e anot. M. Cardoso Martha, Lisboa, H. Antunes

_____ (1929), *Dispersos de Camilo*, vol. V, compilação e notas de Júlio Dias da Costa, Coimbra, Imprensa da Universidade

_____ (1933), *Cartas inéditas de Camilo e de D. Ana Plácido*, Lisboa, Francisco Franco

_____ (1989), *Amor de Salvação*, Aveiro, Estante Editora

_____ (1989), *O Senhor Ministro*, pref. João Bigotte Chorão, Lisboa, Vega

_____ (2002), *Cartas Dispersas*, Coligidas e anotadas por Castelo Branco Chaves, Porto, Campo das Letras

_____ (2011), *A Queda dum Anjo*, Lisboa, Klássicos

_____ (2011), *Memórias do Cárcere*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora

_____ (2016), *Amor de Perdição*, pref. Abel Barros Baptista, Lisboa, Alêtheia Editores

Passiva

Andrade, José Gonçalves de (1943), *Camilo Místico (síntese romântica e religiosa)*, Porto, Livraria Latina Editora

Antunes, Manuel (1989), “Mito”, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, dir. Roque Cabral... [et al.], Lisboa, Verbo, vol. III, pp. 901-908

Aristóteles (1990), *Poética*, trad., pref., e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Armstrong, Karen (2006), *Uma pequena história do mito*, trad. Paula Reis, Lisboa, Teorema

Bíblia Sagrada (1968), trad. João Ferreira de Almeida, Lisboa, Sociedades Bíblicas Unidas

Borrvalho, Maria Luíza (1984), “O tempo e o mito: o mito da queda na literatura”, *Camus*, Porto, Rés

Bourrat, Marie-Michèle (2002), *Devemos acreditar no Diabo?*, trad. Isabel St. Aubyn, Lisboa, Temas & Debates

Bragança, António (1976), *Lições de Literatura Portuguesa*, Porto, Livraria Escolar Infante, vol. III

Burket, Walter (1991), *Mito e Mitologia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70

Cabral, Alexandre (1988), *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Caminho

_____ (1985), *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*, pref. Fernanda Damas Cabral, Lisboa, Livros Horizonte

Camões, Luís Vaz de (1986), *Os Lusíadas*, org. Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora

Camus, Albert (1971), *A Queda*, Lisboa, Editorial Verbo

Coelho, Jacinto do Prado (1982), *Introdução ao estudo da novela camiliana*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

_____ (1983), *Introdução ao estudo da novela camiliana*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

_____ (1992), *Dicionário de Literatura*, 4 vols., Porto, Figueirinhas

Costa, Alcindo (1986), *Génesis: das lendas e mitos da criação à fé no Deus-criador*, Lisboa, Difusora Bíblica

Dicionário de personagens da novela camiliana (2002), coord. Maria de Lourdes A. Ferraz, Lisboa, Caminho

Dicionário Universal da Língua Portuguesa (1995), Porto, Texto Editora

Duarte, Lélia Parreira (2001), *Ironia e Humor na obra de Camilo Castelo Branco*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Eco, Umberto (1995), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel

Ferraz, Maria de Lourdes A. (1987), *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

_____ (1997), “Camilo Castelo Branco”, *Dicionário do romantismo literário português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, pp. 80-86

_____ (2011), *Ensaaios oitocentistas*, Lisboa, Edições Caixotim

Ferro, Túlio Ramires (1992), “Temas económicos e políticos em ‘A Queda dum Anjo’”, *Camilo: interpretações modernas (Antologia)*, org Abel Barros Baptista, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 15-21.

Ferry, Luc (2014), *A sabedoria dos mitos*, Porto, Temas e Debates

Frier, David (2005), *As (Trans)figurações do EU nos romances de Camilo Castelo Branco*, trad. João Nuno Corrêa Cardoso, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Freitas, Andreia Cunha (2016), *Mais de mil histórias lidas e há apenas seis formas básicas de as escrever?*, Público, edição Porto, ano XXVII, n.º 9722, 28 de Novembro, p. 25

Frye, Northrop (1963), *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Harbinger Book

_____ (1990), *Myth and Metaphor: selected essays*, ed. by Robert D. Denham, Charlottesville, University Press of Virginia

Garrett, Almeida (2010), *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Gomes, Álvaro (1999), *Da luz e do fogo: os mitos de Apolo e Prometeu*, Lisboa, Didática

Grimal, Pierre (2008), *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*, Lisboa, Texto & Grafia

Hesíodo (2014), *Teogonia/ Os Trabalhos e os Dias*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Houaiss, António (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, vol. V, Instituto António Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa, Lisboa, Temas & Debates

Jesus, Maria Saraiva de (1992), “Aspectos da ironia e da sátira n’ *A Queda dum Anjo*”, *Camilo: Interpretações modernas (Antologia)*, org Abel Barros Baptista, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp.81-92.

Kayser, Wolfgang (1985), *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*, rev. Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado

Lopes, Óscar (1994), “Claro-escuro camiliano”, in *A Busca de Sentido: Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho

_____ (2007), *Ensaio Camiliano*, org., pref., e notas Luís Adriano Carlos, Porto, Fundação Eng. António de Almeida

Macedo, José Maria da Costa (2016), “Sobre a origem do mal”, *O céu é apenas um disfarce azul do inferno*, ed. Maria Celeste Natário, Maria Luísa Malato [et al.], Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, pp. 56-58

Mindlin, Dulce M. Viana (1995), “Paixão: Doença ou Fado”, *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*, org. João Camilo dos Santos, Santa Barbara, University of California, pp. 84-95

Milton, John (2006), *Paraíso Perdido*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Cotovia

Nogueira, Carlos Roberto F. (2000), *O Diabo no imaginário cristão*, Bauru, Editora da Universidade do Sagrado Coração

Pascoaes, Teixeira de (1985), *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, Lisboa, Assírio e Alvim

Pereira, Isidro (1984), *Dicionário grego-português e português- grego*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa

Petzoldt, Leander (2000), “Satan”, *Medieval folklore: an encyclopedia of myths, legends, tales, beliefs and customs*, vol. II, ed. Carl Lindahl... [et al.], Santa Barbara, ABC-CLIO

Plácido, Ana Augusta (1916), *Cartas inéditas da segunda mulher de Camillo Castelo Branco*, Lisboa, Livraria de J. Rodrigues & C^a.

Plancy, Collin de (2002), *Dicionário Infernal*, trad. Ana Hatherly, Lisboa, Cotovia

Rolland, Francisco, “«Prologo do Editor» ao Paraíso Perdido de John Milton”, in *O Discurso sobre a Tradução na Literatura Portuguesa (Classicismo e Romantismo)*, sel., intro. e notas de Jorge Bastos da Silva, Porto, Colecção Estudos de Literatura Comparada, 2015, pp. 67-69

Romey, Georges (1995), *Dictionnaire de la Symbolique: le vocabulaire fondamental des revê*s, vol. II, Paris, Albin Michel

Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1975), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora

Silva, Jorge Bastos da (2014), *Tradução e cultura literária: ensaios sobre a presença de autores estrangeiros em Portugal*, Porto, Afrontamento

Silveira, Jorge Fernandes da (1995), “Camilo no Século XIX: Uma Visão Através d’ A Queda dum Anjo”, in *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*, org. João Camilo dos Santos, Santa Barbara, University of California, pp. 269-277

Spitteler, Carl (1988), *Prometeu Moderno*, notas introd. C.G. Jung... [et al.], Porto, Rés

Trousson, Raymond (1988), *Prometeu na Literatura*, trad. Evaristo Santos, Porto, Rés,

Viegas, Francisco José, pref. (2016), *A Queda dum Anjo*, Camilo Castelo Branco, Lisboa, Alêtheia Editores, pp. 3-6

Webgrafia

About Genesis 3: the Garden of Eden story: the fall (or perhaps rise) of humanity & original sin (2003), Ontario. Disponível na internet em: http://www.religioustolerance.org/sin_gene0.htm. [último acesso em 18/01/2017]

Booker, Christopher (2009), *The Seven Basic Plots*. Disponível na internet em: <http://www.myteacherpages.com/webpages/Skearney/files/The%20Seven%20Basic%20Plots.pdf> [último acesso em 18/01/2017]

Bookman, Douglas (2002), *A Origem e a Queda de Satanás*. Disponível na internet em: http://www.chamada.com.br/mensagens/queda_satanas.html. [último acesso em 19/01/2017]

Cabral, João Francisco P. (2017), *Ironia e Maiêutica em Sócrates*, UNICAMP. Disponível na internet em: <http://brasilescola.uol.com.br/filosofia/ironia-maieutica-socrates.htm>. [último acesso em 10/06/2017]

Jaeger, Werner (1995), *Paidéia: Formação do Homem Grego*, trad. Artur M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes. Disponível na internet em: <https://docs.google.com/file/d/0B7-xo0NklQMqRVljVvFKQVRQTWM/edit>. [último acesso em 27/04/2017]

Original sin, 2009. Disponível na internet em: http://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/beliefs/originalsin_1.shtml [último acesso em 18/01/2017]

Pereira, Maria Helena da Rocha (1991), “Camilo, leitor dos clássicos”, in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 119, Janeiro, p. 119-135. Disponível na internet em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=119&p=119&o=p> [último acesso em 07/09/2017]

Propp, Vladimir (2001), *Morfologia do Conto Maravilhoso*, CopyMarket.com. Disponível na internet em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf . [último acesso em 18/01/2017]

Querido, Carlos (2017), *O Processo de Camilo*, Ciclo de Conferências: a Relação e a Cidade, Tribunal da Relação do Porto, Porto. Disponível na internet em: <http://www.trp.pt/noticias> [último acesso em 29/05/2017]

Santos, Eugénio dos (1970), “A sensibilidade religiosa de Camilo: uma consciência perante a sua época”, in *Revista da Faculdade de Letras*, dir. Augusto Ferreira da Cruz [et al.], série 1, vol. I, Porto, pp. 299-315. Disponível na internet em: https://catalogo.up.pt/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/9LEYGNKSCVNS4F15GV2JL92C4SJH45.pdf [último acesso em 18/01/2017]